Artículos

UNA CORPOGRAFÍA ERRANTE

Alemán, María Araceli

María Araceli Alemán araceliale@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431002/index.html

Resumen: El motivo de la errancia en la novela *Vagabundas* (2011), de Fernanda García Lao, destaca la continuidad entre los desplazamientos en el espacio y los movimientos interiores. En la compleja estructura novelística, se despliega la etimología del «errar» en el sentido de 'vagabundear' y 'cometer un error', como dilogía. Ruth Padel (1992 y 2008) ha estudiado la persistencia de estos elementos, asociados particularmente a la mujer y a la locura desde la tragedia clásica, así como la forma metafórica en que se expresan: *estar fuera, al costado, desviado*. La lingüística cognitiva de Johnson y Lakoff (1999 y 2003) también ha estudiado la centralidad de las relaciones espaciales en nuestro sistema conceptual, incluida la noción del sí mismo. Mientras que el deambular centrífugo en la Antigüedad implicaba un daño interior y era suscitado por algún dios como castigo, el de las vagabundas de García Lao está signado por una ambivalencia afín a la relativización de los discursos hegemónicos y patriarcales, propia de la posmodernidad.

Palabras clave: *Vagabundas*, Errancia, Lingüística Cognitiva, Metáfora Espacial, Identidad.

Abstract: *The motif of wandering in Fernanda García Lao's novel* Vagabundas *(2011) highlights a continuity between displacements in space and interior movements. The complex structure of the novel unfolds the etymology of the Spanish verb errar in the sense of 'to wander' and 'to err' or 'make a mistake' as dilogy. Ruth Padel (1992 & 2008) has studied these elements' persistence, particularly associated to women and madness since the classic tragedy, as well as their metaphorical expressions:* being out, on the side, deviated. *Johnson and Lakoff (1999 & 2003)'s cognitive linguistics has also studied how central spatial relations are to our conceptual system, including the notion of self. Antique centrifugal wandering implied a deep harm and was provoked by some god as punishment, whereas vagabonds' wandering in García Lao is signed by an ambivalence due to relativized hegemonic and patriarchal discourse in postmodernity.*

Keywords: Vagabundas, *Wandering*, *Cognitive Linguistics*, *Spatial Metaphor*, *Identity*.

No escribo solo con la mano: el pie siempre quiere escribir también. Firme, libre y valiente corre ya por el campo, ya por el papel.
FRIEDRICH NIETZSCHE

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INTRODUCCIÓN

La novela *Vagabundas* (2011), de Fernanda García Lao, es una novela sobre el movimiento o, más precisamente, sobre las distintas dimensiones del movimiento. Como el título sugiere, trata acerca de mujeres que se desplazan en el espacio de un modo particular. *Vagabundear* significa, por un lado, 'deambular sin rumbo fijo ni tomar asiento', pero también es, por otro, *errar*, en el sentido de 'cometer un error' (DLE, 2017). La novela explota esta doble etimología, en la que se revela una interacción o cierta reciprocidad entre un movimiento exterior y uno interior. Su lenguaje manifiesta la intersección entre coordenadas físico-espaciales e interior-mentales en diversos modos. La poética cognitiva permite dar cuenta de estos fenómenos lingüísticos de modo tal de remitirlos tanto a principios teóricos generales como a un contexto sociocultural específico y sus dimensiones ideológicas (Freeman, citado en Geeraerts y Cuyckens, 2007).

Esta subdisciplina de la lingüística cognitiva oficiará de lazo con la tesis de una poeta y especialista en Literaturas Clásicas, Ruth Padel (1990; 1994; 2009), quien ha postulado que ciertas representaciones de la locura trágica ateniense del siglo V han moldeado el imaginario occidental de una forma que aún persiste. De ahí, el énfasis en el elemento lingüístico en su análisis y también en el que aquí proponemos, para rastrear cómo esos elementos siguen funcionando en el fondo, pero con resultados e implicancias muy distintos.

ERRAR ES DE LOCAS

La estructura de *Vagabundas* es compleja. Eusebia Escobar es la vagabunda que protagoniza, paradójicamente desde la ausencia, la primera sección del texto, que es la que más estereotípicamente responde al formato novela. Es, además, autora de un «Tratado de la errancia» (la tercera parte de la novela), compuesto de biografías alteradas y la parodia de un discurso científico decimonónico, caracterizada por un afán taxonómico y énfasis en cifras siempre irrisorias. El hijo que abandonó (Demetrio Fuentes) es el compilador de estos y de otros materiales, recogidos luego, a su vez, por su hija, Guadalupe, cuyos motivos son expuestos en un intercambio epistolar, que constituye la segunda parte de la novela, titulada «La vida postal».

El «Tratado de la errancia», firmado por Eusebia, comienza con una declamatoria introducción:

> Quiero aportar mi visión en el fértil terreno de la *huida* [...]. Los ejes del estudio serán la población femenina escapista, el año 1904 [...] y yo. Me asumo como botón de muestra [...], desde el principio sentí una especie de *fuga* generacional que me incitaba al camino. Después descubrí que no estaba sola, un montón de féminas padecían la misma fiebre. Las primeras habían nacido en el siglo XIX. Después la temperatura bajó hasta este hielo que nos invade: la maternidad, la moda y el amor conspiran contra las vagabundas (García Lao, 2011, p. 149; las cursivas son nuestras).

Algunos elementos de este fragmento están presentes en toda la novela, ya sea en sus formas plenas verbales o como sustantivos y adjetivos deverbales: *fugarse* (pp. 13, 14, 19, 30, 31, 60, 87, 91, 97, 149, 155, 219, 243), *escapar* (pp. 49, 149, 178, 219, 220, 231, 250), *huir* (pp. 23, 40, 49, 105, 149, 151, 202); y otros relacionados, pero que no aparecen aquí: *irse* (pp. 13, 41, 60, 57, 72, 77, 87, 120,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

132, 210, 220), *abandonar* (pp. 19, 31, 39, 45, 62, 72, 87, 93, 100, 107, 109, 217, 220, 229), *partir* (p. 23), *alejarse* (pp. 32, 118). Todos ellos indican no solo movimiento, sino que tienen un plus de significado, en tanto señalan la posición y el traslado de los interlocutores en el espacio y, en particular, su alejamiento con respecto a un centro[1]. Se trata de formas deícticas, «vacías» en el mismo sentido que los pronombres o algunos adverbios de tiempo y lugar, puesto que su referencia se establece en contexto (RAE y ASALE, 2009).

Por lo tanto, una primera distinción que cabe hacer para el movimiento de las vagabundas de García Lao es su sentido *centrífugo*. Se alejan de sus ámbitos domésticos, sus familias, sus ciudades, sus nombres, y algunas también abandonan las convenciones de su género: se visten de hombre y comienzan a referirse a sí mismas en masculino en sus autobiografías. De manera que cabe, también, en cuanto a la errancia centrífuga, discernir aquella que implica un desplazamiento físico en el espacio y aquella en la que el alejamiento es metafórico, aunque no por ello menos real (Lakoff y Johnson, 2003).

Ruth Padel, en sus obras *In and out of the Mind. Greek Images of the Traffic Self* [Dentro y Fuera de la mente: Imágenes griegas del sí mismo trágico (la traducción es nuestra)] (1994) y *A quienes los dioses destruyen: Elementos de la locura griega y trágica* (2009), ha estudiado en antiguos mitos y tragedias griegas los distintos valores que entrañan los desplazamientos en el espacio, asociados a la noción de castigo divino y a la locura. Mientras que los *centrípetos* —cuyo paradigma es el *nostos* ('regreso') obstaculizado de Odiseo— acarrean desorientación, nunca alcanzan la intensidad de los centrífugos. Constituyen solo un momento en el camino del héroe, quien pone en riesgo su vida atravesando obstáculos y pruebas para renacer a su verdadera condición de ser y acceder a la eternidad (Campbell, [1949] 1972; Bloom, 2009). Solo el alejamiento definitivo del centro está asociado a la locura, a un daño interior profundo. Padel pone como uno de sus principales ejemplos a Ío, quien deambula en el extranjero, convertida en vaca y perseguida por un tábano, como castigo de Hera, celosa de la fascinación que Zeus tiene con ella. En su famoso diccionario mitológico, Pierre Grimal (1989) trazó el mapa de su errancia:

> Anduvo errante por las cercanías de Micenas y luego por Eubea. Y en todas partes por donde pasaba, la tierra hacía brotar para ella plantas nuevas. Zeus tuvo compasión de su amante —a la cual visitaba a veces, según se dice, en forma de toro— y encargó a Hermes que la arrancase a su guardián. Hermes, con su varilla mágica, durmió cincuenta ojos de los cien que tenía Argo, mientras los cincuenta restantes estaban ya sumidos en sueño natural. Después le dio muerte con su cimitarra. Pero la muerte de Argo no liberó a Ío, a quien Hera envió un tábano para atormentarla. El insecto se pegó a sus costados y la volvió furiosa. Entonces Ío se lanzó a través de Grecia. Empezó contorneando las costas del golfo que, debido a ella, tomó el nombre de golfo Jónico; atravesó el mar por los estrechos que separan la ribera de Europa de la de Asia, dando origen al nombre de Bósforo: «Paso de la Vaca». En Asia anduvo largo tiempo errante, hasta que llegó a Egipto, donde fue bien acogida y dio a luz un hijo de Zeus, el pequeño Épafo (pp. 289-290).

En la tragedia, es consistente la representación de la locura en términos topológicos como 'desviación', 'estar fuera de', 'al costado del camino'. Esta semántica está asociada, en especial, a las *phrenes* (*φρένες*), órgano interno del sentir y del pensar ('mente') (Dodds, 1997)[2]. Cuando Ío enloquece, se dice que sus «phrenes son arrojadas al costado» (*Prometeo encadenado*, Esquilo, v. 673).

En ocasiones, la mente es «conducida hacia un costado» (*Antígona*, Sófocles, v. 792; Edipo Rey, Sófocles, v. 974) (citado en Padel, 2009, p. 206). También aparece la expresión «golpear fuera de las phrenes», lo que indica la violencia y el origen externo de la locura. Cuando Orestes va a ser asesinado, su hermana Electra «se sale de sus phrenes». *No estar en* las phrenes o estar fuera de ellas (*ekphron*) significa 'haber perdido el juicio', mientras que la cordura es *estar en* las phrenes (*sophron*). La *paranoia* indica un sentido similar: un desvío del *nous* ('intelecto').

El esquema no es exclusivo de la tragedia. La misma coordenada de exterioridad en la locura aparece, por ejemplo, en el geógrafo del siglo II a. C. Pausanías, cuando relata lo acontecido a otra mujer cuya belleza había deslumbrado a Zeus: «Dicen que Antíope enloqueció y que, fuera de sí, anduvo errante por toda la Hélade» (9.17.6) (citado por Calvo, 1973, p. 159; y Conti Jiménez, 2000, p. 37).

Aunque Padel (1994; 2009) no equipara las nociones de la locura en todas las épocas, sí sugiere que ciertos modos actuales en que la representamos tienen su origen en la tragedia clásica. Aclara que, si bien su estudio está centrado en las metáforas del siglo V, la distinción entre un significado literal y uno metafórico no es una que hubieran establecido los propios griegos de la época. Es decir, los eventos intelectuales y emocionales *son* movimientos físicos y no *describibles en términos de* (Padel, 1994, p. 44)[3]. Además, aunque heredamos tal vocabulario e imaginería para el pensamiento y la emoción, no así las ideas que los conforman, lo cual impide en muchos casos discriminar los sentidos originarios, los agregados por nuestra época y los que median entre la tragedia y nosotros. De ahí su propuesta bifocal para el estudio de las imágenes griegas de la interioridad: como algo que conformó nuestro discurso.

Para Mary Beard (2017), hay un fondo griego trágico particularmente en cierto lenguaje sexista relativo al poder, el cual también se expresa locativamente:

> *More often than we may realise, and in sometimes quite shocking ways, we are still using Greek idioms to represent the idea of women in, and out of, power. There is at first sight a rather impressive array of powerful female characters in the repertoire of Greek myth and storytelling. In real life, ancient women had no formal political rights, and precious little economic or social independence; in some cities, such as Athens, respectable married women were almost never seen outside the home. But Athenian drama in particular, and the Greek imagination more generally, has offered our imaginations a series of unforgettable women: Medea, Clytemnestra, Antigone.*
>
> [Más a menudo de lo que creemos y, algunas veces, de manera bastante chocante, todavía estamos usando expresiones idiomáticas griegas para representar la idea de las mujeres dentro y fuera del poder. Hay, a primera vista, un despliegue más bien impresionante de personajes femeninos poderosos en el repertorio de los mitos y narraciones griegos. En la vida real, las mujeres antiguas no tenían ningún derecho político formal y muy poca aunque valiosa independencia económica o social; en algunas ciudades, como Atenas, las mujeres casadas y respetables casi nunca eran vistas fuera de la casa. Pero el drama ateniense en particular, y la imaginación griega más en general, ha ofrecido a nuestra imaginación una serie de mujeres inolvidables: Medea, Clitemnestra, Antígona] (La traducción y las cursivas son nuestras).

Beard encuentra la continuidad con la actualidad a partir de un patrón lingüístico de exterioridad femenina respecto del poder y, por consiguiente, su carácter intruso y la necesidad de romper barreras para acceder a él. Insinúa que esas imágenes son acordes a la vida recluida que llevaban aquellas mujeres, aunque no explicita ninguna causalidad.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

John J. Winkler (1994) no ignora el androcentrismo griego, pero relativiza su generalidad: «es un dispositivo completamente limitado de muchas maneras al ámbito público de los negocios entre casas rivales [...]; no representa de manera adecuada a todo el mundo social» (p. 17). Destaca, además, que la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico se trató más de un ideal normativo que una descripción adecuada de la realidad. Las mujeres que no tenían esclavos habrían tenido que salir de sus casas frecuente e inevitablemente. Aun así, es de notar la cualidad moral de la «formación del carácter femenino» restringida a la interioridad del *oikos*, mientras que el espacio en el que el hombre se realizaba (como hombre y como humano) era el público, el *ágora*, hábitat del *zoon politikón* aristotélico.

Por su parte, Ioanna Papadopoulou-Belmehdi (1996), en un artículo titulado «El tejido griego o lo femenino en antítesis», problematiza el espacio de la mujer en la antigüedad griega a partir de la polisemia del telar, que aparece muchas veces consubstanciado con la figura de la mujer: «representa la parte más profunda del *oikos*, una suerte de barrera simbólica entre el gineceo y el mundo exterior» (p. 26). Las hilanderas son vírgenes (como Atenea) o infértiles (como las moiras). Es decir, tejer sin cesar es, simbólicamente, la feminidad que, encerrada en sí misma, no puede cumplir con su principal rol como mujer, que es el de la gestación.

El útero «sin fruto» es un útero dañado, que, al igual que la mente dañada, deambula en el interior, causando toda clase de enfermedades y sufrimiento. Si bien hay varones en la tragedia que enloquecen y vagabundean (como Orestes), es sugestiva la preponderancia de lo femenino en el lenguaje de la mente y su vulnerabilidad ante factores externos:

> El lenguaje trágico trata la mente más como un receptáculo interior que como un órgano activo. La mente —según como la presenta la tragedia— es oscura, interior, penetrada; se llena y se inunda de sangre, impura e incontrolable. Tiene las cualidades que se consideraban propias de lo femenino (Padel, 2009, p. 218).

De nuevo, el esquema se encuentra en otros discursos. La imagen del *útero errante* está presente en el relato de la creación del universo del *Timeo* de Platón, así como en el tratado hipocrático *Enfermedades de la mujer*. Aunque ya no significará errancia a la vez física e imaginaria, ni será causada por factores orgánicos, la noción persistirá en el discurso médico y en el imaginario de la histeria (derivado etimológico del griego *ὑστέρα*, 'útero') (King, 1993) como enfermedad esencialmente femenina.

LAS DISRUPCIONES DE LA SUBJETIVIDAD

> No hay tal yo de conjunto.
> JORGE LUIS BORGES

El modo en que las vagabundas de García Lao son caracterizadas como *desbordadas*, *descarriadas*, *desenfrenadas*, *desacomodadas*, *delirantes*, *excedidas*, *incorrectas*, *exploradoras*, *exiliadas*, *extirpadas*, *extasiadas*... permite desplegar otra de las dimensiones del espacio y del movimiento. Se trata mayormente de participios[4] encabezados por prefijos que indican un desplazamiento centrífugo: *de-* ('alejamiento'), *ex-* ('fuera de'), *in-con-rectus* ('no enteramente recto'); pero

PDF generado a partir de XML-JATS4R

¿se trata del movimiento del cuerpo en un espacio exterior?, ¿o en qué dimensión se despliega este movimiento?

Sobre la base del experiencialismo, el cognitivismo desarticula la dicotomía cuerpo versus mente para establecer, a la inversa, una continuidad: conocemos y entendemos el mundo no por vía de proposiciones (interiores, mentales), sino a través de la interacción física y emocional en el mundo. El conocimiento supone así un continuo movimiento, que es «una de las condiciones para el sentido de cómo es nuestro mundo y quiénes somos» (Johnson, 2007, p. 20; la traducción es nuestra[5]).

Particularmente, la lingüística cognitiva de los norteamericanos George Lakoff y Mark Johnson (1999; 2003) ofrece algunas explicaciones para estas expresiones, presentes en el lenguaje cotidiano y problematizadas o complejizadas en la literatura. Estos autores afirman que las relaciones espaciales[6] constituyen el centro de nuestro sistema conceptual: proyectamos las nociones físicas de arriba-abajo, dentro-fuera, origen-camino-destino, derecho-curvo, centro-periferia o desde-hacia en dominios más abstractos de modo inconsciente. Es propio de la metáfora —en el sentido cognitivista— «entender y experimentar una clase de cosa en los términos de otra»[7] (Lakoff y Johnson, 2003, p. 6; la traducción es nuestra[8]). Por medio de este procedimiento, comprendemos la realidad y elaboramos conceptos de los que no tenemos una experiencia directa, como las instituciones, los valores y la filosofía.

También las metáforas a través de las cuales conceptualizamos nuestra vida interior (pensamiento y emociones) tienen origen en nuestra experiencia corporal y social en el mundo. Expresiones como «salirse de los cabales», «entrar en razones» o la coloquial «estar descolocado» se explican a partir de la metáfora general según la cual ESTAR EN CONTROL DE UNO MISMO ES ESTAR EN EL LUGAR HABITUAL[9]. Tiene sentido: habitualmente, uno se siente más tranquilo en los lugares que conoce; la cordura es estar dentro de esos lugares, y la locura es estar fuera, expuesto a lo otro, lo diferente. (En Ío eso toma un sentido cósmico porque recorre grandes espacios fuera de su patria: la locura está en el extranjero).

Además, estas metáforas presentan una estructura bifurcada del sí mismo, dan cuenta de una interioridad escindida y localizable en el espacio. Una expresión llamativa en este sentido es que las vagabundas de la novela son *evadidas* (pp. 25, 87, 90, 158). Tenemos el mismo movimiento hacia fuera: *e-* (fuera) y vado ('andar' o 'marchar'), ya sea en un aspecto físico o figurado[10]. Las construcciones resultan ambiguas en el contexto de la novela también en otro sentido. Si interpretamos pasivamente a las vagabundas, los que escapan son los otros. Pero, si las vagabundas son el sujeto que evade y, además, el objeto de esa evasión (*se evaden a sí mismas*), hay una deixis, un señalamiento laberíntico del sí mismo en el espacio. La metáfora indicaría que hay una parte de ellas que escapa a otra parte de ellas y que, por tanto, además de heterogeneidad, existe una jerarquía en esas dos representaciones de la interioridad.

Lakoff y Johnson (2003) distinguen un esquema general que articula las metáforas relativas a la vida interior a partir de dos dominios: el *sujeto* y el *sí mismo*. En el sujeto reside la esencia de la persona (lo que la hace ser quien es), la razón, la voluntad y el juicio; mientras que el sí mismo incluye todo lo demás: el cuerpo, nuestras acciones pasadas, los roles sociales, etc. Así se explica que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

digamos cosas como «te estás complicando vos solo», «ella es su peor enemiga», «se está cuidando»; o, en la novela, acerca de Eusebia, «ella se mantenía fiel a sí misma. Es decir, ausente» (García Lao, 2011, p. 80). Este esquema es muy productivo, lo usamos todo el tiempo, tanto que no percibimos el hecho de que son metáforas: hablamos como si se tratara efectivamente de dos entidades.

Aunque las representaciones interiores no constituyen un todo sin fisuras (Lakoff y Johnson, 1999; 2003), la metáfora del sí mismo nos permite interpretar esa ambigua evasión de las vagabundas. Retomando la introducción al «Tratado de la errancia» antes citada, vemos que el centro del que escapan son sus roles sociales, el «hielo que nos invade, la maternidad, la moda y el amor». Huyen de un sí mismo interiorizado, algo que son y, a la vez, no son. Como Eugénie David, que «[f]ue una Houdini de sí misma, de la familia, de la sociedad» (García Lao, 2011, p. 219) o Isabelle Eberhardt, en contundente primera persona: «No hay en absoluto ningún otro acto que libre que nos esté permitido, salvo la destrucción del yo» (García Lao, 2011, p. 183).

En un sentido relacionado, Higinio Marín, en su *Teoría de la cordura* (2008), utiliza una concatenación de metáforas locativas para describir los límites propios y ajenos del yo:

> Quien no puede salir no posee el dentro ni puede ponerse a salvo del fuera, no puede franquear su límite y este se le impone según una determinación que no es la suya. Salir es ser libre aunque solo sea con la forma triste de la huida y el exilio (p. 62).

Esto nos obliga a repensar la asociación entre el movimiento centrífugo y la locura. El deambular trágico es producto de un daño interior suscitado por un dios, que castiga un error. Hay una correspondencia: el desplazamiento centrífugo es la dimensión externa o visible de la locura[11]. Las vagabundas de García Lao, en cambio, revelan un daño interior cuyo origen, como veíamos, es difícil establecer. Aún más difícil es dilucidar el estatus del vagabundeo respecto de ese daño. ¿Es causa, consecuencia o, a la inversa, remedio?

Conviene remontarnos al proceso que atraviesan estas mujeres. El vagabundeo comienza antes de que partan, con sensaciones físicas de violenta inquietud: «brotes de vagabunda» (p. 107), «sed de ruta» (p. 49), «furia que incita al camino» (p. 149), «fuego en el estómago» (p. 173)[12]. El ritmo de la cotidianidad implica la forma más peligrosa de esa inquietud porque engaña con su movimiento pasivo, vacilante, iterativo. Eusebia dice de su pueblo natal lo siguiente: «Villa Amelia sufre de repetición y yo me desespero» (García Lao, 2011, p. 173). A esto sigue un periodo de retraimiento, en el que se abstraen de su contexto para ensayar la fuga primero en la mente: «[Eusebia] [s]e pasaba el día *encerrada en un exilio interno voluntario*, inventando *huidas* o traduciendo las vidas de las que *huyeron*» (García Lao, 2011, p. 79; las cursivas son nuestras). Vemos de nuevo las paradójicas y complejas dimensiones del «salir adentro»). Además, la voluntariedad contradice la pasividad del participio *encerrada* y de la acepción más frecuente de *exilio* como 'expulsión de la patria por motivos políticos' (DLE, 2017). Se acerca así a la noción de *de-lirio* (etimológicamente, 'apartarse del surco [*lira*]' [Coromines, 2008, p. 183]), catalogada por Eusebia como uno de los «Tipos de escape»:

> En los últimos años he desarrollado una nueva rutina. Me siento frente al mar cada atardecer. Y contemplo vidas posibles. La estructura acuosa lo convierte en una

> pantalla perfecta. Me veo en los distintos tipos de transporte. He llegado a visualizar al detalle los rostros de los desconocidos de un buque que me rescatan de las olas. En una ocasión creí verme regresar, víctima de un naufragio. Casi me rescato (García Lao, 2011, p. 210).

Las fugas en la práctica suelen llevar más de un intento, y las que no consiguen fugarse son clasificadas en el «Tratado de la errancia» como «viajeras frustradas». También lo son las que no llevan la errancia de la imaginación a la acción. Sufren el peor destino: viven «*al margen* de su vida hasta la muerte» (García Lao, 2011, p. 227; las cursivas son nuestras). La verdadera locura para las vagabundas parecería ser, por lo tanto, que sus cuerpos no se hicieran eco de una inquietud mental y ontológica. Se invierten los términos: son locas las que se quedan quietas, congeladas en los roles sociales impuestos. Eusebia llama a estas mujeres domesticadas «hembras helecho»:

> Tienen una existencia muy breve, en el sentido de la escasez. Como no registran lo vivido, sus días son tan similares unos a otros que parecen siempre el mismo. Una semana de una hembra móvil vale por 365 de una helecho. Preferible morir a los veintisiete, como Isabelle, que a los ochenta siendo un helecho frío (García Lao, 2011, p. 212).

En *Desaparecer de sí*, el antropólogo social francés David Le Breton (2017) describe el creciente sentimiento de hartazgo y de desasosiego ante las dificultades que encuentran los sujetos en sostener el esfuerzo de ser ellos mismos, de «mantener el personaje que el vínculo social exige de ellos» (p. 78). Le Breton (2017) toma distintos ejemplos a lo largo de la historia que muestran la necesidad de desprenderse de una situación civil dolorosa, pero considera que el peso de la identidad es mayor para los contemporáneos por tratarse de una búsqueda solitaria con demasiadas opciones y sin ninguna orientación exterior ni fundamento social para elegir entre ellas. Están obligados a autoconstruirse entera y constantemente. La compulsiva autodeterminación frente a múltiples alternativas vuelve al individuo responsable de la tarea de hacerse tal y de sus efectos colaterales (Bauman, 2002, p. 37); pero no lo hace más libre. El psicólogo norteamericano Barry Schwartz (2004), en *The Paradox of Choice [La paradoja de la elección]*, estudió, desde una perspectiva práctica y cotidiana, cómo el incremento de opciones dificulta la elección, causa sufrimiento y disminuye la satisfacción de cualquier decisión por el fantasma de aquellas otras que se dejan de lado. Queda así con la sensación de que las cosas podrían ser diferentes, aunque nunca fundamental ni radicalmente diferentes (Ferguson, 1999).

Zygmunt Bauman (2002) ha denominado modernidad líquida[13] a esta época, caracterizada por la fluidez, la movilidad incesante e inmotivada, el desborde y la amorfia. Es propio del individuo líquido moverse a toda velocidad evitando cualquier barrera u obstáculo. No se trata de una elección, sino de una imposición que modifica profundamente su experiencia del tiempo y del espacio. La velocidad con la que se mueve es proporcional a su vulnerabilidad, una sensación de riesgo permanente que lo induce a una errancia, en la medida en que no cuenta con pautas ni configuraciones y el «único propósito del movimiento es permanecer en movimiento» (Bauman, 2005, p. 176). Como nunca alcanza la sensación de haber llegado —porque tampoco existe una noción de destino que lo guíe— el desarraigo se convierte en crónico (Bauman, 2002, p. 39).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Aunque las generaciones de vagabundas en la novela de García Lao (2011) se sitúan en el siglo XIX y principios del XX, alcanzan con Guadalupe (nieta de aquellas primeras vagabundas) el horizonte contemporáneo que preocupa especialmente a Le Breton (2017) y que es, además, el contexto de producción y recepción de la novela. Cabe destacar que incluso para Eusebia, tal como señalamos, la errancia configuraba una suerte de estrategia de supervivencia contra una sociedad que fagocitaba o expulsaba la diferencia que estas mujeres representaban. Habiéndose liberado de la heteronomía del sustrato social, se alcanzó un límite de emancipación más allá del cual no existe riesgo de error porque tampoco lo hay de acierto ni de ensayo, a causa del vaciamiento del espacio público que permitiera una verdadera interacción social.

El nomadismo aparece entonces como una salida para el individuo asfixiado en el tejido social, que pasa a vivir suspendido en un entredós espaciotemporal, procurando no detenerse ni establecerse en ningún lado. El antropólogo asimila las nociones de vagabundeo espacial y de vagabundeo de sí en esos sujetos ausentes, que «dejan de inscribirse en una filiación, una historia, deslizándose simbólica o realmente fuera de la vida social y de los roles que le han sido asignados, de las responsabilidades inherentes al hecho de estar ligados a los demás» (Le Breton, 2017, p. 79).

La voluntad de despojarse de sí o *desnacer* comporta, en efecto, el riesgo de desaparecer, de perderse a sí mismo en un destino para siempre desfijado. Le Breton (2017) alega que el relajo de las representaciones sociales ordinarias y las obligaciones de la identidad, aunque pueda ser duradero y percibido como locura por los allegados, es propiamente un estado de vacío de sí o *blancura*. El individuo puede llegar a retomar el control de su existencia en determinadas circunstancias: «La blancura es quizá una fuerza, una energía a la espera de su inminente aplicación. Suspensión del sentido, y no extinción» (pp. 187-188). Los escritos y autobiografías que las vagabundas van dejando componen una estratagema contra la fatalidad de su desaparición y hasta un intento de reposesión de sí mismas para volver al mundo que rechazaban y las rechazaba.

ESCRIBIR CON EL PIE

> Corremos carreras frenéticas en el cielo.
> FERNANDA GARCÍA LAO

Consideraremos, por último, la dimensión de la errancia en la escritura desde distintos, aunque complementarios, puntos de vista.

En vez del abordaje más tradicional del análisis crítico del discurso, comprometido con el cambio social en materia de género, cuyo objetivo es revelar estructuras opresivas, Jodie Clark (2016) propone una alternativa: se trata de buscar, en la gramática de los discursos, no solo las duras descripciones del mundo social, sino también «el deseo de estructuras alternativas transformadoras»[14] (p. 134; la traducción es nuestra). Es decir, su abordaje teórico-práctico concibe al discurso como fuente de opresión, pero también como fuente de nuevas ideas y potencial de solución a los problemas sociales. Adhiere a la noción posmoderna de un sujeto constituido discursivamente (en los términos múltiples que mencionábamos) en proceso en y por el texto mismo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El recurso del lenguaje científico —eminentemente masculino en el siglo XIX y gran parte del XX— impostado en Eusebia también puede ser interpretado como un travestismo lingüístico. García Lao (2011) no nos da un registro acabado, sino puras fallas, como si Eusebia no lograra dominarlo del todo. Mientras que el título («Tratado de la errancia») y subtítulos, como «Estudio básico preliminar del comportamiento, sin atender al género» (p. 150) o «Caracterización sociológica-científica» (p. 153), se adecuan a un registro académico; otros, como «Hojita supletoria» (p. 204) o «Bioestadística de mujeres comunes llegadas al Ancla» (p. 205) introducen un tono familiar (el diminutivo *-ita*), inespecífico (mujeres comunes) y biográfico (el arbitrario criterio de referencia en el hotel familiar). El tono tiende a lo cómico especialmente en la profusión de detalles que no tienen ningún valor y en los latinismos inventados; y un sentido irónico articula los remates en muchas de las frases, como: «*Liberté Egalité Fraternité* para la población masculina, y té con masas finas para la femenina [...]. La mujer occidental accede lentamente a la vida pública y democrática. Se le conceden el voto y el orgasmo» (García Lao, 2011, pp. 169-170).

La «mala copia», la imitación errática, resulta, pues, una creación y una crítica más corrosiva. Se sitúa en el interior del aparato discursivo para hacerlo caer bajo sus propias normas. Desde una perspectiva pragmática, Linda Hutcheon (1981, p. 178) distingue que, si bien se intersectan en ciertos puntos (el uso de la ironía, por ejemplo), la especificidad del *ethos satírico* respecto del *paródico* reside en que el primero implica una evaluación despreciativa respecto de un blanco extratextual. La sátira busca «corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano» (Hutcheon, 1981, p. 178). Aunque el tratado tiene un blanco intertextual en las convenciones del discurso científico, tal *ethos* híbrido conlleva, además, un cuestionamiento social y moral no prescriptivo en materia de género.

En cierto modo, una escritura errante supone una lectura también errante y viceversa. El primer lector nómade de las memorias de Eusebia será su hijo: «su tarea de leedor de errancias sería fundamental para dar un giro a su vida inútil» (García Lao, 2011, p. 23); así como la lectura de los escritos de otras vagabundas será el primer paso para la mente escapista de Eusebia. Las errancias de madre e hijo por las páginas intermitentemente convergen y se separan:

> Las huellas en su propio cuaderno, subrayados en color rojo, formaban otro relato. Esa versión pronto fue tan abultada como las hojas de Eusebia. La tarea le daba una falsa sensación de proximidad con la madre. Era su traductor y heredero. Hubo noches de agobio en las que llegó a creer que Eusebia era un invento suyo. Ella era un rumor, aire en los ojos. Su existencia escrita parecía más profunda que aquella realidad desteñida que le había propuesto como madre (García Lao, 2011, p. 42).

Un aviso anónimo abre la novela: «Este libro admite el desorden. Abierto a lectores nómades y erráticos» (García Lao, 2011, p. 7). Una confusa sensación de proximidad se transfiere también al lector extradiegético, que no sabe si es advertido por la propia García Lao o por Guadalupe, la última editora de los materiales. La advertencia superpone el mundo diegético con el extradiegético. También el dispositivo de citas internas[15] —directas e indirectas— de materiales que el lector aún no conoce lo llevan a una especie de deambuleo que amenaza la linealidad de la lectura. Puede adelantarse e ir a buscar esas fuentes, pero sin la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

certeza de dónde las encontrará o siquiera de si existen. Al no dar instrucciones más precisas, el texto propicia los extravíos del lector.

El primer cuaderno del «Tratado de la errancia» ofrece un aviso similar al antes citado:

> El abordaje no será *lineal*, ni académico. Mi *recorrido* será anárquico aunque sensible, de resultados inciertos. En un primer momento, intentaré ser científica, sistemática. Me imagino un *transatlántico*. Después el estilo será personal, *abierto*. Un *naufragio*. [...]. ...debo confesar que soy mi fuente favorita. [...]. Al terminar este tratado, me iré. O estaré muerta. Pero *acá* no me *quedo* (García Lao, 2011, p. 150; las cursivas son nuestras).

Las abundantes representaciones locativas dan cuenta de una escritura errante, solidaria de la errancia acerca de la que se escribe. Es decir, la anarquía o «vértigo en las letras» (García Lao, 2011, p. 24) parecería ser la forma más fiel de poner por escrito la anarquía del movimiento de las vagabundas. Pero la errancia del lenguaje no podría ser tal que impidiera por completo establecer referencias y, por lo tanto, la función comunicativa. El relato debe hacer equilibrio en una línea muy delgada.

La diferencia en este punto con la tragedia es sustancial: aquella delimitaba sus espacios por medio de movimientos expresados en el espacio físico de la escena tanto como en relaciones entre palabras, es decir, la combinación del lenguaje verbal, corporal y simbólico de la *skene* (Padel, 1990). Meineck (2011) destaca la importancia de la máscara trágica para el sentido espacial:

> *The open air theatre space at the Sanctuary of Dionysos was a "symporeutic," theoric space developed to visually link the Athenians and their guests to the civic monuments of Athens, the landscape of a wider Attica, and the imaginary environment of aetiology and myth. Here, the mask created the focus that guided spectators between the foveal and the peripheral, provided the visual means to denote a performance, and most importantly, produced the intimacy necessary to facilitate individual emotional responses .[...]. ...the texts were created with the mask in mind.*
>
> [El espacio del teatro al aire libre en el Santuario de Dionisio era un espacio teórico y «symporéutico» [relativo al movimiento colectivo] desarrollado para unir visualmente a los atenienses y a sus invitados con los monumentos cívicos de Atenas, el paisaje más amplio del Ática, y el ambiente imaginario de la etiología y el mito. Aquí la máscara creaba el foco que guiaba a los espectadores entre el centro y la periferia, proveía los medios visuales necesarios para denotar una actuación y, más importante, producía la intimidad necesaria para facilitar respuestas emocionales individuales. [...]. ...los textos eran creados con la máscara en mente] (p. 151, la traducción es nuestra).

García Lao, en cambio, abre espacios y articula movimientos en la novela únicamente por medio del dinamismo de las palabras. Pero ¿qué grado de concreción alcanzan? ¿Puede lograrse una imbricación tal del lenguaje con el cuerpo y el espacio en la novela? Los desarrollos más recientes de la teoría neuronal de la metáfora, de Lakoff (2009), dan algunas respuestas a partir del procesamiento del lenguaje metafórico-conceptual relativo al espacio: se activan en simultáneo las áreas cerebrales correspondientes a los dos dominios conectados en la metáfora. El lingüista lo explica así:

> *Suppose you imagine, remember, or dream of performing certain movements. Many of the same neurons are firing as when you actually perform that movement [...]. ...all mental simulation is embodied, since it uses the same neural substrate used for action, perception, etc.*

> [Suponga que imagina, recuerda o sueña que ejecuta determinado movimiento. Muchas de las mismas neuronas se encienden como cuando efectivamente ejecuta ese movimiento. [...]. ...toda simulación mental es corporeizada, ya que utiliza el mismo sustrato neuronal utilizado para la acción, percepción, emoción, etc.] (Lakoff, 2009).

Es indiscutible que la corporalidad de la tragedia y de la novela son disímiles; solo apuntamos —en este como en los anteriores apartados— a enfatizar el modo particular en que el cuerpo se ve implicado en *Vagabundas*.

Específicamente, el adverbio deíctico *acá* de la cita anterior de la novela ofrece una doble interpretación: topológico, es decir, en Villa Amelia, pero también en el sentido del relato de Eusebia. La vagabunda abandonará las palabras mismas de su relato, puesto que «escribía como una excéntrica» y «su personalidad desbordaba las páginas» (García Lao, 2011, pp. 20-21). El lema de una vagabunda es ser «siempre incompleta y ambigua», «inclasificable», «inefable» y, además, una «promesa de autoconstrucción» (García Lao, 2011, pp. 108, 211, 159 y 158).

Leonor Arfuch (2005) aborda la problemática de la identidad a partir de la narrativización, es decir, como representación (ficcional) del sí mismo individual o colectivo tanto en disciplinas científicas como artísticas, poniendo en primer plano las estrategias de enunciación. El debate modernista-posmodernista de los ochenta en torno a la muerte del Sujeto con mayúscula, la caída de los grandes relatos y la pérdida de un fundamento u orden universal tornó la identidad en intrínsecamente plural. Las identidades —diversas, fragmentarias, proteicas, dialógicas y conflictivas— se constituyen a partir de un juego reflexivo de la narrativa, un trayecto autocreativo que posee una dimensión temporal, la que permite incluir la diferencia u otredad de sí[16]. La constitución de una identidad narrativa supone así una cierta cohesión que sortea la trampa del sujeto idéntico a sí mismo, estático, totalitario, definido por una esencia o una sustancia. Allí donde se intenta capturar la identidad bajo una totalización, existe un desajuste, ya sea por falta o por exceso.

A propósito de las pedagogías sexuales, que procuran fijar los procesos de conformación de la identidad sobre la base de una sexualidad concebida como unívoca y puramente natural, Lopes Louro (1999) explica, por el contrario, que somos sujetos de muchas identidades:

> Esas múltiples identidades sociales pueden ser, también, provisoriamente atrayentes y, después, nos parecen descartables; ellas pueden ser, entonces, rechazadas y abandonadas. Somos sujetos de identidades transitorias y contingentes. Por lo tanto, las identidades sexuales y de género (como todas las identidades sociales) tienen un carácter fragmentado, inestable, histórico y plural (p. 3).

Le Breton (2017) coincide en que la identidad es heterogénea y *en acto*, a la vez ruptura y continuidad: «Es una historia que el individuo no cesa de contarse a sí mismo y a los demás, modificando a veces las versiones, nunca igual, siempre relacional y en movimiento» (p. 177).

El carácter plural de las vagabundas (presente desde el mismo título con un nosotras inclusivo) se manifiesta en un sentido vertical así como en uno horizontal. El primero está dado por la historia individual o privada, resumida en la «Guía de relaciones» del anexo final (García Lao, 2011, pp. 246-247), y también en la historia de generaciones de vagabundas desde la Antigüedad. El segundo está dado por las asociaciones de pares, las tramas de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sociabilidad e interdiscursividad. Hay oscilaciones en estos ejes, puesto que la genealogía biológica y la cronología histórica van en un sentido inverso al de la narrativización (las generaciones más jóvenes cuentan/crean a las más antiguas) y hay un permanente vaivén entre el testimonio personal y hasta íntimo, y el público, como en la parcialmente antes citada introducción al «Tratado de la Errancia» (García Lao, 2011, p. 150).

Mariano Siskind (2016; 2017) reelaboró las nociones de cosmopolitismo y marginalidad a partir de la de no mundo[17]: el mundo no existe como totalidad de sentido y estructura de significación. De ahí su interés en los autores que, en vez de reproducir una centralidad hegemónica y su marginalidad mediante un *deseo de mundo*, muestran, en cambio, la experiencia de desposesión, dislocación e imposibilidad de pertenencia mediante escrituras de intersticio.

Tal experiencia traumática de pérdida sin un afán reivindicatorio ni imaginario de autoafirmación de la diferencia ontológica en términos universales se manifiesta en las vagabundas, quienes «parten sin razón [...]. No van en grupo. No esperan elevar su estatus, sino perderlo [...] son ovejas descarriadas. Incluso antes de hacer la valija» (García Lao, 2011, p. 152-153). No conforman un sujeto colectivo homogéneo, sino distancias y articulaciones contingentes, dentro de una «nueva forma de común extrañeza»[18] (Siskind, 2016, p. 53; la traducción es nuestra). La inscripción en el mundo es imposible para Eusebia, quien afirma «[n]o soy nadie, no tengo principio» y también se declara «huérfana de hijo» (García Lao, 2011, pp. 176 y 226). Por eso, tampoco podrá regresar, aunque físicamente lo haga (García Lao, 2011, p. 90), porque regresar depende del sentido y de la memoria: «solo se vuelve a los lugares que forman parte de uno mismo, al lugar como morada, porque ahí de algún modo uno permanece como el autor de la costumbre que da forma a ese sitio» (Marín, 2010, p. 118).

El relato tejido por distintas generaciones a partir de materiales diversos —cartas, relatos, tratados científicos, notas de editores, manuscritos (con los correspondientes juegos tipográficos), fotos— actualiza una genealogía llena de anacronismos. Los intentos de cada generación por dilucidar a sus antepasados implican no solo multivocidad, sino también inestabilidad. Cada voz que se introduce en la novela desestabiliza a la anterior: las citas dan voz y silencian al mismo tiempo. Tampoco asumen completamente el relato, dudan todo el tiempo de su propia autoridad para determinar un origen que resulta siempre provisorio y para proyectar un sentido, que será retomado y reformulado inevitablemente por las siguientes generaciones. Mientras que Eusebia oscila entre proclamar la autenticidad y, por el contrario, el carácter (auto)ficcional de los relatos de vagabundas que compiló, otra nota al pie de Guadalupe confunde más de lo que aclara:

> Las vagabundas de este listado no son ficticias. Sin embargo, se observan tergiversaciones caprichosas de datos reales llevadas a cabo por Eusebia/Demetrio. Se han cambiado nombres y apellidos reales por otros de fantasía. Las versiones relatadas son peripecias libres de lo que alguna vez aconteció. Tal vez. Se sugiere al lector documentarse. La aparición de las fugadas no configura un patrón. Se ha respetado el caos original (García Lao, 2011, p. 157).

Es decir, el relato en *Vagabundas* nunca ordena, determina ni fija una historia familiar, sino que, por el contrario, va borrando sus propias huellas y acicateando un sentido siempre en fuga. Los apellidos se silencian, se litigian o se inventan; se

funden eslabones en la genealogía; se escuchan pasados que no son propios como si lo fueran[19]. El espacio escritural configura así un tercer eje de intersección para pensar el vagabundeo: cuerpo–mente–escritura. Los cuerpos de las vagabundas exceden los espacios reales y figurados que intentan contenerlos. La corpografía centrífuga y errática no logra fundar una nueva norma, y esa es tal vez su mayor cordura:

> ...la afirmación contrastiva de la diferencia, aun cuando esta sea «negativa», en tanto indeseada e indeseable en una sociedad que sostenga una concepción ética de la justicia, exhibe con nitidez en el espacio público y a través de múltiples escenarios [...] el carácter eminentemente político que conlleva toda identificación, su potencial simbólico, transformador y contrahegemónico (Arfuch, 2005, p. 42).

CONSIDERACIONES FINALES

Así como Padel (1994) aborda su estudio del lenguaje de la tragedia clásica como una lente para captar la mentalidad de la época (en especial, los fenómenos de conciencia y religión), con otro foco, nosotros nos propusimos un objetivo similar en cuanto a la obra de García Lao para observar rupturas y continuidades en la mentalidad posmoderna. De acuerdo con Johnson (2007), la literatura (el arte, en general) brinda exacerbadas y altamente integradas experiencias de significado.

Mediante el aparato teórico-conceptual cognitivo de las metáforas espaciales, pusimos de relieve la conceptualización de aspectos socioculturales que subyacen en las formas gramaticales relativas a los movimientos centrífugos. Esto nos permitió, además, un acercamiento concurrente con el análisis crítico del discurso orientado a cuestiones de género para reconocer un potencial transformador puesto en juego en tales construcciones.

Aunque hay una notoria continuidad en ciertos patrones lingüísticos, las vagabundas de García Lao ciertamente no son locas a la manera de las vagabundas de la tragedia. Su "deambuleo" es error y acierto a la vez. Seguimos los movimientos de sus mentes y de sus cuerpos para descubrir encuentros y desencuentros en un espacio que resulta tan vivo, ambiguo y elástico como el de la tragedia.

La principal diferencia radica en que, mientras que el alejamiento del centro provoca la aniquilación de la identidad en la tragedia, la errancia en la heteróclita novela contemporánea de García Lao devela una pluralidad conflictiva, aunque potencialmente transformadora durante el proceso de construcción de la identidad propia en la actualidad. En tal ambivalencia, asociada a la relativización de los discursos hegemónicos y patriarcales propia de la posmodernidad, se asoma la posibilidad de narraciones que puedan aún representarnos, de articulaciones que den lugar a una nueva experiencia de lo público y también de lo privado.

Referencias Bibliográficas

Arfuch, L. (comp.) (2005). Problemáticas de la identidad. En *Identidades, sujetos y subjetividades* (2.a ed., pp. 21-45). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida* (Mirta Rosenberg, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Bauman, Z. (2006). *Vida líquida* (Albino Santos Mosquera, trad.). Barcelona: Paidós.

Beard, M. (2017). Women in Power [conferencia, 3 de mar. de 2017, British Museum]. *London Review of Books* [en línea],XXIX (6). Recuperado 14 de feb. de 2017, de: https://www.lrb.co.uk/v39/n06/mary-beard/women-in-power.

Bloom, H. (2009). *The Hero's Journey*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism.

Campbell, J. ([1949] 1972). *El héroe de las mil caras* (Luisa Josefina Hernández, trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Clark, J. (2016). *Selves, Bodies and the Grammar of Social Words*. Sheffield: Palgrave.

Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua* castellana. Madrid: Gredos.

Diccionario de la lengua. (2015) (23.a ed.). Real Academia Española [RAE][en línea]. Recuperado 12 de agosto de 2016, de: www.rae.es.

Dodds, E. R. (1997). *Lo griego y lo irracional* (María Araujo, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Esquilo (2015). *Tragedias: Los persas, Siete contra Tebas, Las suplicantes, Agamenón, Las coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado* (Bernardo Perea Morales, trad.). Madrid: Gredos.

Ferguson, H. (1999). Glamour and the end of irony. *The Hedgehog Review*, otoño, pp.10-16.

García Lao, F. (2011). *Vagabundas*. Buenos Aires: El Ateneo.

Geeraerts, D. y Cuyckens, H. (2007) (Eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Nueva York: Oxford University Press.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía (Pilar Hernández Cobos, trad.). *Poetique,* 45. París: Du Seuil.

Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.

King, H. (1993). Once upon a Text: Hysteria from Hippocrates. En Gilman, S. L., King, H., Porter, R., Rousseau y G. S., Showalter, E. *Hysteria Beyond Freud* (pp. 3-91). California: University of California Press.

Lakoff, G. (2009). The Neural Theory of Metaphor. SSRN [en línea]. Recuperado 12 de marzo de 2017, de: https://ssrn.com/abstract=1437794 o http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1437794.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. Nueva York: Basic Books.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live by*. Londres: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. y Turner, M. (1989). The Power of Poetic Metaphor. En *More than Cool Reason* (pp. 57-140). Chicago: The University of Chicago Press.

Le Breton, D. (2017). *Desaparecer de sí* (2.a ed.; Hugo Castignani, trad.). Madrid: Siruela.

Lopes Louro, G. (1999). Pedagogías de la sexualidad (Mariana Genna, trad.). En G. Lopes Louro (comp.), *O corpo educado. Pedagogias de la sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica.

Marín, H. (2010). *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos.

Meineck, P. (2011). The Neuroscience of the Tragic Mask. *Arion*, 19(I), 113-158.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Padel, R. (1990). Making Space Speak. En J. J. Winkler y F. I. Zeitlin (Eds.), *Nothing to do with Dyonisos? Athenian Drama in Its Social Context* (pp. 336-65). Princeton: Princeton University Press.

Padel, R. (1994). *In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.

Padel, R. (2009). *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica* (Gladis Rosemberg, trad.). Madrid: Sextopiso.

Papadopoulou-Belmehdi, I. El tejido griego o lo femenino en antítesis. *Enrahonar*, 26, 25-39.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Español [RAE y ASALE] (2009). *Nueva Gramática de la Real Academia Española* [2 Vols.]. Madrid: Espasa Libros.

Rodríguez Ramalle, T. (2005). *Manual de Sintaxis del Español*. Madrid: Castalia.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Siskind, M. (2017). Dislocating France. *Journal World of Literature*, 2, 47-62.

Winkler, J. J. (1994). *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia* (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires: Manantial.

Notas

*María Araceli Alemán es Licenciada y doctoranda en Letras de la Universidad del Salvador (Argentina), donde dicta clases en las cátedras de Literaturas Clásicas, Historia de la Lengua Española I y II, y Seminario de Gramática. Estudia aspectos lingüístico-cognitivos en la narrativa de Lina Beck-Bernard para una antología crítica, en el marco del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA). Además, pertenece a la Asociación Argentina de Lingüística Cognitiva (AALiCo) y a la *Poetics and Linguistics Association* (PALA). Cursó un posgrado en Comunicación, Género y Sexualidades en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cuyo trabajo final será publicado por la Defensoría del Público este año. Publicó «Ahí donde no estás. Una reflexión sobre el narrador en Aura, de Carlos Fuentes» (*Gramma*, 2017) y «El cuerpo abarcativo en *Muerta de hambre* (2005), de Fernanda García Lao» (Actas de IV Jornadas de Literatura Argentina [en prensa], USAL). También se desempeña profesionalmente como correctora y traductora de inglés.

[**1**] Los adjetivos y sustantivos deverbales son igualmente fructíferos para este análisis, en tanto poseen la misma estructura argumental que los verbos de los que provienen. Heredan de estos la red de argumentos, que representa a los distintos participantes necesarios en el desarrollo del evento, a los que les asigna un rol o papel en función de su significado léxico. No es obligatorio, sin embargo, en los derivados verbales, que los complementos aparezcan expresados para que la oración esté bien formada. Por ejemplo, en «la población femenina escapista», *población femenina* es el agente y se supone un tema, paciente o locativo (escapar de algo, alguien o algún lugar) (Rodríguez Ramalle, 2005).

[**2**] El uso del término *phrenes* o, en singular, *phren* es motivo de discusión para los clasicistas, entre otras cosas, porque los poetas lo usan de formas ambiguas y, a menudo, contradictorias. Lo mismo sucede con la pluralidad de órganos relacionados a la conciencia: su significado fisiológico es incierto, pero innegablemente conectan el cuerpo con la experiencia emocional, intelectual e intuitiva (Padel, 1994, p. 19).

[**3**] La cuestión es por demás compleja como para abordarla en este trabajo, pero no podemos dejar de señalar que, por un lado, Lakoff y Johnson (2003) sostienen que los hablantes no reparan en que su lenguaje cotidiano es en gran medida metafórico y, por otro, que Lakoff y Turner (1989) estudiaron que la metáfora poética se basa esencialmente en los mismos procedimientos que las convencionales.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**4**] Padel (2009) destaca que, en las imágenes de la locura trágica, son frecuentes los participios, puesto que el verbo da cuenta de una movilidad temporal. Para compararse con el español, que no tiene tanta diversidad de participios como el griego clásico, habría que considerar elementos aspectuales morfológicos, sintácticos y composicionales (RAE y ASALE, 2009).

[**5**] *One of the conditions for our sense of what our world is like and who we are.*

[**6**] El espacio es una de las categorías más estudiadas y hasta fundantes de la lingüística cognitiva. Aunque la bibliografía es profusa (Lakoff, 1987; Johnson, 1987; Talmy, 1983; Regier, 1996; Bailey, 1997; Narayanan, 1997, entre otros), la conclusión en la que parece haber mayor acuerdo es la de que todavía resta mucho trabajo de investigación por hacer.

[**7**] La lingüística cognitiva habla de proyección (mapping, literalmente, 'mapeo') metafórica y no de sustitución entre los dominios o campos semánticos involucrados, entre cuyos elementos o casilleros (*slots*) se producen proyecciones parciales (Lakoff y Johnson, 2003).

[**8**] *Understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*

[**9**] Es convencional en lingüística cognitiva el empleo de versales para los dominios de la metáfora.

[**10**] El DLE (2017) incluye las siguientes acepciones y usos:
1. tr. Evitar un daño o peligro. U. t. c. prnl.
2. tr. Eludir con arte o astucia una dificultad prevista. U. t. c. prnl.
3. tr. Sacar ilegalmente de un país dinero o cualquier tipo de bienes.
4. prnl. fugarse (|| escaparse).
5. prnl. Desentenderse de cualquier preocupación o inquietud.

[**11**] A pesar de las notorias diferencias, Conti Jiménez (2000) encuentra en el *comportamiento* asocial un factor común en la locura homérica, la trágica y la hipocrática. Como se desprenderá de nuestro desarrollo, el comportamiento de las vagabundas podría ser caracterizado como *antisocial*.

[**12**] La locura trágica también se manifiesta con síntomas físicos, que desaparecen cuando se recobra la conciencia y se perciben los daños ocasionados durante el trance.

[**13**] Bauman (2002) acuña la denominación frente a «posmodernidad», «sobremodernidad» o «fin de la historia» (p. 16).

[**14**] *The desire for alternative transformative structures.*

[**15**] Por ejemplo, en las pp. 17, 25, 26, 40, 44, 52, 77, 85, 87, 108, 142 y 180.

[**16**] La *ipseidad*, en términos de Paul Ricoeur (1991).

[**17**] Derivada de las formulaciones de Ernesto Laclau y Chantal Mouffé, quienes, a su vez, reformulan la famosa frase de Margaret Thatcher respecto de que «la sociedad no existe».

[**18**] *...a new form of common strangeness.*

[**19**] Por ejemplo, en pp. 134, 137, 64, 107.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

KARTUN EISÉGETA: MITO BÍBLICO Y TEATRO POLÍTICO EN *TERRENAL* (2014)

Bracciale Escalada, Milena

Milena Bracciale Escalada
milena_bracciale@yahoo.com
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431003/index.html

Resumen: En sus dos últimas piezas dramáticas —*Salomé de chacra* (2011) y *Terrenal, pequeño misterio ácrata* (2014)—, Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946) toma como dispositivo creador un mito bíblico y construye, a partir de él, un tipo de teatro político que puede ser pensado como un relato de identidad nacional. Sin embargo, como él mismo la define, su lectura del mito es «eisegética», en tanto los eiségetas, lejos de leer la biblia para apoyar las ideas de las iglesias, formulan otro tipo de lecturas: filosóficas, ideológicas, metafísicas. Plantean, así, un uso irreverente del mito, en busca de otras metáforas. De este modo oficia Kartun en su última obra, aún en cartel, al leer en la historia de Caín y Abel el origen mítico del capitalismo. Proponemos, entonces, en este trabajo, analizar cómo *Terrenal* actualiza el mito bíblico y lo aproxima a la territorialidad del espectador argentino contemporáneo, atendiendo al sustrato ideológico que subyace en la lectura efectuada por Kartun, así como también a la indagación en las marcas propias que constituyen la poética autoral del dramaturgo.

Palabras clave: Kartun, Teatro, Capitalismo, Génesis, Tierra, Política.

Abstract: *In the two last plays by Mauricio Kartun (Argentine, 1946)* —Salomé de chacra *(2011) and* Terrenal, pequeño misterio ácrata *(2014)—, the biblical myth works as the creation device to configure a political theater that can be thought of as a national identity story. Nevertheless, Kartun does an irreverent reading of the myth in search of the other metaphors. In this way,* Terrenal *(the last piece of Kartun, still in poster) reads the story of Cain and Abel like the myth of capitalism origin. In this paper, we propose analyze the actualization of the myth that does Terrenal and his approximation to the argentine contemporary spectator. Then, we propose study the ideology and the poetics marcs that can look in this piece and that define Kartun's style.*

Keywords: *Kartun*, *Drama*, *Capitalism*, *Genesis*, *Land*, *Politics*.

> Les viene en la sangre el gusto por la tierra.
> ANDRÉS RIVERA (*El farmer*).

En el clásico libro de Mircea Eliade, *Mito y realidad*, se afirma lo siguiente: «Se adivina en la literatura, de una manera aún más fuerte que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de acceder a otros

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ritmos temporales que no sea aquel en el que se está obligado a vivir y a trabajar» (1973, pp. 210-211). La versión original del libro es de 1963, y Eliade formula esta afirmación con respecto a la literatura contemporánea al realizar algunas reflexiones en torno a la relación entre el mito y el mundo moderno. Está hablando puntualmente de la novela, género en el que observa la reactualización del lugar que, en las sociedades primitivas, ocupaba la recitación de mitos y de cuentos. Lo que le interesa resaltar es la «salida del tiempo» que opera en la lectura de novelas y que acerca, de ese modo, la función de la literatura al de las mitologías: la idea de salirse de un tiempo histórico y personal, y sumergirse en un tiempo fabuloso y, por ende, transhistórico. Se trata de la concepción de un tiempo «extranjero», «imaginario», que, a partir de las estrategias de verosimilitud del novelista, se propone como aparentemente histórico, pero que, condensado o dilatado, dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios (Eliade, 1973, p. 210).

A partir de estas premisas, propongo pensar la última obra dramática de Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946), *Terrenal, pequeño misterio ácrata* —estrenada en el Teatro del Pueblo en septiembre de 2014 y actualmente en cartel[1]—, revisando estas palabras de Eliade y extrapolándolas al teatro para sostener la hipótesis de que Kartun, si bien funda un tiempo «extranjero», «fabuloso», «transhistórico» —el tiempo propio del *convivio* teatral que, tal como oficia la literatura en general, produce un universo de sentido paralelo al mundo—, no lo hace tanto para «rebelarse» contra ese tiempo histórico, para evadirse de él, sino más bien para comprenderlo y brindar su visión crítica con respecto a ciertas creencias universalmente aceptadas, consideradas naturales y asumidas como doctrinas sin discusión. Kartun se focaliza en ese tiempo en el que, al decir de Eliade, «se está obligado a vivir y trabajar» (1973, p. 210), pero para ello utiliza como dispositivo referencial, precisamente, el relato mítico y, por ende, el tipo de tiempo que el mito instaura.

Sin embargo, tal como ya había realizado en su obra anterior, *Salomé de chacra* (2012), el mito del que parte Kartun es el bíblico, en este caso, la historia de Caín y Abel contenida en el *Génesis*. Ahora bien, el uso que hace de ese relato es, fiel a su estilo, irreverente, por lo que él mismo se autodefine no como exégeta, sino como eisegeta, actitud bastante desprestigiada por los ortodoxos pues implica el aporte subjetivo en la interpretación del texto; una suerte de manipulación sujeta a los propios intereses y fines perseguidos en la lectura del texto en cuestión. Tal como explica Eliade, «el mito se refiere siempre a una "creación", cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado» (1973, p. 31). Por eso, al leer el *Génesis* de manera eisegética, lo que hace Kartun es ofrecer su propio mito de origen, formulado en versión teatral, pero, en este caso, del capitalismo. Al usar el mito como dispositivo de creación, Kartun, que nunca descuida elaborar una serie de referentes que permitan leer el texto en conexión con la historia y la política argentinas, accede a un nivel más universal con respecto a sus obras precedentes, y encuentra en el relato bíblico una explicación acerca de la fundación de un «comportamiento», de «una manera de trabajar» (Eliade, 1973, p. 31).

La obra se erige sobre la noción de enfrentamiento, por eso está construida a partir de una estructura binaria: un terreno de un viejo loteo, en un conurbano bonaerense desierto, divido en dos: la herencia de Tatita —la versión local

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de Dios—, repartida entre los dos hermanos, Caín y Abel. La parte derecha, para Caín; la parte izquierda, para Abel[2]. Con esa división del escenario nos encontramos como espectadores. Tatita, como Perón después del exilio, regresa luego de veinte años —una especie de tercero en discordia—, y ese acontecimiento tan esperado da pie a que, fiel a la narración bíblica, Caín asesine a su hermano Abel. Pero Kartun no se conforma con la explicación que indica que Caín asesina a Abel enojado porque Jehová prefirió su ofrenda antes que la suya, sino que, recuperando lo que Robert Graves y Raphael Patai (1969) desarrollan en *Los mitos hebreos*, profundiza el enfrentamiento al leer allí dos concepciones de mundo o, retomando a Eliade (1973), dos tipos de comportamiento, dos maneras de trabajar, irreconciliables. Graves y Patai, al deslindar la multiplicidad de detalles e interpretaciones existentes en torno a la historia de Caín y Abel, aluden a la lectura que ciertos eruditos hicieron de este mito como «una crónica de antiguos conflictos palestinos entre los pastores nómadas y agricultores» (Graves y Patai, 1969, p. 67). Así, el dramaturgo, formula su lectura del mito bíblico como el enfrentamiento entre nómadas y sedentarios, y encuentra en esa oposición vital el origen mítico del enfrentamiento entre la derecha y la izquierda en términos políticos; entre librepensadores afines al anarquismo, pero también, por extensión, al socialismo y a la izquierda en cuanto a sus concepciones comunes y no partidarias; y conservadores asociados al pensamiento de derecha.

El programa de mano de la obra propone como punto de partida —podríamos pensar, como epígrafe que orienta la lectura de lo que se va a ver— un fragmento de *Antigüedades de los judíos*, del historiador Flavio Josefo, del año 93 d. C., para recalcar, sobre todo, la oposición con respecto al significado de los nombres de los personajes: *Caín* significa 'posesión'; *Abel*, 'nada'. Caín, al igual que en Graves y Patai[3], aparece allí ligado a la obsesión por la riqueza, al afán de acumulación y a su invención «siniestra» de los pesos y de las medidas. Invención «siniestra» porque el conocimiento de estas novedades trasforma por completo el estar en el mundo de estos sujetos, inaugurando la aparición de la violencia y la rapiña como modos de acrecentar el patrimonio. De igual manera, Caín es el primero en fundar ciudades y amurallarlas; en poner lindes a las tierras e instaurar la preocupación por la protección de la propiedad privada. Es decir, Kartun lee la Biblia a través de Graves y Patai, por quienes llega a Josefo, y encuentra allí un «carozo» —para utilizar una metáfora suya— fundante para crear el origen mítico del capitalismo. Construye, a partir de este recorrido, un tipo de teatro político que se erige como parábola. Como los mitos, la historia que se cuenta en la parábola bíblica se considera «sagrada y, por tanto, una "historia verdadera", puesto que se refiere siempre a *realidades*» (Eliade, 1973, p. 19; cursivas y comillas en el original). Por ello, «se convierte en el modo ejemplar de todas las actividades humanas significativas» (Eliade, 1973, p. 19).

En la estructura binaria que Kartun propone como hipótesis de puesta dramática para este relato estructurado en tres escenas, se vislumbra, por supuesto, su posicionamiento político en la simpatía que profesa por Abel, frente a la caracterización ridícula con la que está elaborado el personaje de Caín. Sin embargo, donde se advierte con mayor nitidez su lectura de los hechos es en el texto escrito, en especial, en las didascalias. Así comienza la obra: «Tierra baldía. Caín, de espalda abrumada, levanta parecita con unos escombros. Laboriosa piedra sobre piedra construyendo poco a poco propiedad. Desde el fondo del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

lote llega Abel soñoliento» (Kartun, 2014, p. 9). Desde el vamos, se observa la oposición entre el que viene de descansar y el que aprovecha el descanso dominical para trabajar, ya no en su labor económica principal —en el caso de Caín, la cosecha de morrones—, sino en la obsesión de la construcción. La marca inicial de Caín como caricatura está cifrada en las dos primeras palabras del texto: «Tierra baldía». Toda la preocupación de Caín por el loteo del terreno, por la construcción de paredes que protejan su parte, resulta ridícula al constatar que se trata de una zona desierta. Asimismo, la «espalda abrumada» apunta a aquello que señalamos más arriba acerca de las creencias que se asumen como doctrinas sin cuestionamiento. En este sentido, Kartun indaga sobre una serie de mitos en torno al mundo laboral: el trabajo como salud, como dignidad, asociado siempre con un matiz positivo. Cuanto más se trabaje y más sacrificio implique la labor, mejor. Precisamente, la condena de Caín, que por extensión suya nos llega a todos los seres humanos, consiste en esa obsesión trabajadora que no se permite el goce. Trabajar, siempre trabajar, como mandato inclaudicable. Vivir para trabajar, y no trabajar para vivir. Trabajar para acumular, sin saber muy bien para qué. Así, el asesinato de Abel implica el aniquilamiento de su concepción y el triunfo del modelo Caín:

> Caín: —¡Ocupación...! Vender isoca para carnada en la banquina... Vender larva. Cartelito sucio de chapa acanalada. En domingo el sacrílego. Y sin sudor de la frente alguno. Ocupación, usted lo dijo: a trabajo no llega.
>
> Abel: —El trabajo es el vicio de los que no sirven para otra cosa (Kartun, 2014, p. 15).

Caín, que se autodefine como «importante productor morronero» (Kartun, 2014, p. 24), entiende por *trabajo* todo aquello que permita su inclusión dentro de la cadena productiva y que propicie la mejor rentabilidad posible, es decir, el mayor margen de ganancia. Por eso, desde su perspectiva, el modelo Abel es catalogado como «marginaloide», «vago», «bárbaro», «descamisadito» y hasta «cabeza de negro cabeza. De negro escarabajo» (Kartun, 2014, p. 15), en alusión a los escarabajos toritos que engendran la isoca. Del mismo modo, lo compara con el gaucho: «el gauchillo que carneaba una vaca solo para alimentarse con su lengua» (Kartun, 2014, p. 16). Como es evidente, Kartun trabaja sobre toda una serie de mitos constitutivos de la identidad argentina para propiciar el cruce entre lo bíblico y lo político, entre lo universal y lo local. Desde la mirada Caín, no producir, no acumular, no guardar, no invertir, no proteger la propiedad privada es herejía cometida contra el sacro capitalismo. Por ello, denuncia ante Tatita lo que considera los «pecados» de su hermano Abel: «Duerme en tinglado. Sin pared. Un hornito de barro y pozo para ir de vientre. No invierte en ladrillo, no cobra llave, ni cuida puerta. Solo los domingos trabaja, día de guardar [...]. No guarda [...] dilapida» (Kartun, 2014, pp. 27-28). Más que por Dios, Caín profesa su adoración por la propiedad: «Sagrado el capitalito. Reliquia [...]. Divina propiedad» (Kartun, 2014, pp. 14-15), sentencia. De esta manera, se advierte otra vez el cruce que hace el dramaturgo entre el intertexto bíblico y el capitalismo, dándole a este último, según sus adalides, marcas de sacralidad.

El uso del diminutivo, que observamos en las citas precedentes en términos como «parecita», «descamisadito», «capitalito», es un recurso frecuente en la construcción lingüística de los parlamentos de los personajes y funciona sobre

PDF generado a partir de XML-JATS4R

todo como estrategia humorística. Da cuenta, a su vez, del matiz ridículo con el que están teñidas las preocupaciones de Caín. Se trata de un uso ambivalente que, aunque simule inocencia, esconde brutalidad.

El título de la obra, *Terrenal*, además de asociarse de manera directa con terrateniente y, por lo tanto, con las nociones de propiedad, oligarquía, posesión, capital, propicia un juego con la idea de «paraíso terrenal». Pero, de nuevo, es un juego con tintes de ridiculización y humor:

> Caín: —La historia empieza acá y usté se quiere quedar afuera. Estamos creando una urbe nueva, una flamante parroquia. Algo pujante. Populoso. Pero el bárbaro prefiere el atraso. El vagar prefiere el nómade... Estamos construyendo el porvenir y a usté le da por ir. No entiende que somos pioneros...
>
> Abel: —Fiasco somos. El único lote vendido en todo el remate es este que compró Tatita. Fiasco...
>
> Caín: —La gente no tiene visión de futuro.
>
> Abel: —Está a trasmano, la luz no llegó y nunca le hicieron el asfalto de arribo. Puro arco de entrada sobre la ruta, puro lema sobre el frontispicio y después el fango.
>
> Caín: —Más tranquilo. Un edén. Acá está todo por hacer. Nuestra tierra bendita... (Kartun, 2014, pp. 12-13).

Lo que hace Abel, entonces, es desmantelar y poner en evidencia los falsos presupuestos con los que Caín sostiene su mirada sobre el mundo. El típico matiz irreverente kartuniano se extiende también a la construcción del personaje de Dios, un Tatita criollo, irónico, beodo, panzón, mujeriego y mentiroso: «Caincito... Abelito... Perdón que me retrasé un rato. Una eternidad hasta acá. Pero, ustedes en estado de gracia y yo con las manos vacías... Traía cajita de colaciones, pero se ve que me las dejé en una parada. Mucho trasbordo» (Kartun, 2014, pp. 23). En realidad, se trata de un atraso de veinte años con un motivo concreto que tanto Abel como Caín desconocen: el transcurso del tiempo necesario para que se cumpla la ley veinteañal de ocupación del terreno. Si algo le faltaba, el Dios criollo propuesto por Kartun es, además, ventajero y usurpador. Regresa solo cuando puede lograr efectivizar las «escrituras» y, recién ahí, Caín y Abel descubren la tramoya. Dice Caín: «¿Qué fuimos en la tierra? Usurpadores fuimos... intrusos» (Kartun, 2014, p. 31). Tatita minimiza la cuestión y redondea: «Siempre la derecha pidiendo derechos» (Kartun, 2014, p. 32).

En la «Escenita II» —así la titula el propio Kartun—, Caín explicita esta estructura binaria en el monólogo que da lugar a «la cruzada Caín. La guerra gaucha. La guerra santa...» (Kartun, 2014, p. 34)[4]. Con una máscara que recuerda los campos de exterminio nazi, fumiga la crianza de isocas de su hermano, mientras Tatita y Abel se divierten y se emborrachan juntos. Cuando Abel descubre el aparato fumigador, se produce la pelea y el consecuente asesinato.

Pese al humor y a los recursos escénicos provenientes del teatro físico y del *clown*, la obra posee una importante densidad trágica en esa oposición irreconciliable que hace que Caín asesine a su hermano, tal como lo acusa Abel agonizando, como Chirino; es decir, por la espalda, como el sargento que extermina a Juan Moreira contra el paredón del burdel La Estrella (Kartun, 2014, p. 40). De nuevo, se observa cómo Kartun produce un entrecruzamiento entre tradiciones disímiles: el relato bíblico leído a la luz de la literatura argentina y, en particular, a la luz del personaje y del texto que dieron origen al teatro

PDF generado a partir de XML-JATS4R

nacional, *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá. De hecho, es el propio Kartun quien, en un texto ensayístico, reivindica el elemento detonador que significa el espectáculo teatral *Moreira* para la fundación de una nueva estética nacional. Con su capacidad de conmoción e insubordinación pura, *Moreira* instala un modelo polémico, bastardo, cuya experiencia híbrida fundacional da pie a nuevas mezclas que determinan el sello propio del teatro argentino en el que, por supuesto, Kartun se inscribe: un teatro que nace híbrido, producto fecundo de una mezcla irreverente e inesperada (Kartun, 2015).

Ahora bien, como señalamos en la hipótesis de este trabajo, Kartun utiliza el mito bíblico de manera eisegética para producir un tipo de teatro político. La tesis que se desprende de *Terrenal* —además de la visión crítica y negativa de la derecha bien pensante y conservadora, de su obsesión por el lucro y el capital, de su defensa a ultranza de la propiedad privada, de los crímenes cometidos en nombre de la tan mentada inseguridad— está contenida en la propuesta final que resulta superadora. Si bien Caín asesina a Abel, y en ese aniquilamiento se cifra el triunfo de un modelo sobre el otro, en la condena que Kartun le impone a su Caín puede leerse algo más. Tal como se revela en el *Génesis*, la condena de Caín es el destierro:

> Destierro, Caín… Vas a andar sin detenerte y no te alcanzará la tierra. Tanto te gusta medir: medirás el mundo en pasos, en pies. Y te afincarás en una tierra un día y harás piedra sobre piedra tu ciudad amurallada, cagueta. Cascote sobre cascote. Encerrada. Y juntarás capitalito y por guardarlo harás los muros más altos todavía. Y fundarás bienes raíces pero vivirás desarraigado, temblando cada día de pensar en perderlo. Lo tuyo, Caín, será el temblor. Y por ganar más perderás el sueño. Y si volvieras a encontrarlo tomarás capitalito por la nariz para alejarlo de nuevo y seguir juntando. Y cuando consumido, agotado, de rodillas quieras descansar, te vendrá a visitar el horror. Porque cuando no sumes ni restes ni dividas ni multipliques empezarás a pensar. Y con tal de no pensar preferirás no descansar nunca. […]. Amarás más a los inmuebles que a los hombres. Y llevarás adentro el peor de los castigos que alguien puede llevar. Pero el peor de todos: no querrás que te vaya mejor. Querrás que a los otros les vaya peor (Kartun, 2014, pp. 46-47).

Pero Kartun hace que su Caín le pida a Tatita un castigo concreto, pues su incapacidad para entender los chistes es también extensible a su rusticidad para comprender abstracciones: «Sos tu propio morrón. Enorme, vacío y amargo. Que cuanto más enorme, adentro más vacío» (Kartun, 2014, p. 47), sentencia Tatita. Así, siguiendo a Graves y a Patai, Kartun emplea como marca distintiva para señalizar de manera concreta el pecado de Caín, un cuerno vergonzoso que le brota de la frente. Utiliza, sin embargo, ese cuerno —que aparece en los antiguos relatos sobre este mito (Graves y Patai, 1969, p. 66)— como emblema que simboliza la conclusión de la obra. Cuando Caín parte al destierro, Tatita concluye la escena final con un monólogo donde explicita: «La guampa es por cornudo, Caín. La señorita maestra se abrió con tu hermano como durazno prisco. […]. La señorita maestra lleva varoncito de tu hermano Abel […]. En la estirpe Caín viajará siempre de polizón la estirpe Abel» (Kartun, 2014, p. 49). Esa es, entonces, la tesis final. El posicionamiento político que hace de Kartun un eiségeta. Aunque la muerte de Abel implique que el capitalismo, la derecha y la moral conservadora hayan triunfado, la mujer de Caín embarazada de su hermano es el símbolo de la permanencia del modelo Abel en el centro, en el vientre, del modelo de conducta que Caín representa. Aunque no sean la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

dominante, aunque sean minoría, los herederos de Abel estarán siempre presentes para agrietar la omnipotencia y el poder de los hacedores al estilo Caín. Esa es la propuesta política subyacente en *Terrenal*, donde se manifiesta en modo evidente una instancia superadora de la historia referida en el mito propiamente dicho. La incorporación de ese dato hacia el final produce un giro contundente que define a Kartun como un lector activo del mito bíblico. De esta manera, Kartun lee la Biblia para leer el capitalismo y la historia política argentina o, en otras palabras, lee la Biblia para metamorfosear en términos teatrales su concepción política.

Como cierre, resulta iluminador recuperar la distinción que propone Chantal Mouffe (1999) siguiendo a Elías Canetti entre «lo político» y «la política». Si se establece un lazo entre las raíces de *pólemos* y *polis*, lo político estaría más ligado a dinámicas de antagonismo y de hostilidad inherentes a los vínculos humanos y que se manifiestan como diversidad de las relaciones sociales; mientras que la política, por su parte, apuntaría a establecer un orden, a domesticar y a organizar la coexistencia humana que siempre es conflictiva, pues incluye lo político (Mouffe, 1999, p. 14). Entender, entonces, lo político como antagonismo y conflicto, y la política como la procuración de neutralizar toda aquella hostilidad que conlleva cualquier construcción de identidades colectivas, privilegiando el vivir conjuntamente propio de la *polis*, permite plantear un panorama más ajustado para pensar un tipo de teatro al que podríamos denominar político, alejándonos de una concepción reduccionista que conciba a este tipo de teatro ceñido estrictamente a lo panfletario.

Asimismo, resulta productivo lo que Mouffe define como «exterior constitutivo», es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un otro que se percibe como exterior y que permite la emergencia de un «nosotros» delimitado por un «ellos» (Mouffe, 1999, p. 15). En el teatro de Kartun hay siempre un «nosotros» frente a un «ellos». Aunque el foco esté puesto, según la etapa de su producción, en el «nosotros» o en el «ellos», el posicionamiento ideológico del dramaturgo se hace evidente y refleja una visión de mundo que permanece inalterable a lo largo del tiempo.

En *Terrenal*, el antagonismo y el conflicto es la base que estructura el relato, en el que el cruce entre lo local y lo universal, entre lo bíblico y lo profano, entre lo campestre y lo religioso, se advierte desde el título mismo de la obra: «pequeño *misterio* ácrata». El uso del vocablo «misterio» alude, sin lugar a dudas, a las piezas dramáticas que representan pasajes bíblicos, pero inmediatamente después el oxímoron se hace presente, al anexarse el adjetivo «ácrata». Fiel al estilo Kartun, desde el título se observa el cruce imposible, la irreverencia. Caín y Abel representan dos maneras opuestas de concebir el mundo y la vida que, en términos políticos, se resumen en derecha o en izquierda; capitalismo o anarquismo; nómades o sedentarios. Caín protege, guarda, acumula. Abel comparte lo que le sobra, disfruta de la vida, trabaja solo los domingos; es «agnóstico», «dilapida» y es pecador, pues no cumple con el mandato de descansar el séptimo día (Kartun, 2014, p. 28). En otras palabras, Caín es el capitalismo; Abel, su contrapartida. Caín es la parte «terrenal» de la obra; Abel, lo «ácrata».

Como ya señalamos, el humor con el que se describe sardónicamente al personaje de Caín revela la subjetividad del autor y evidencia su afinidad con la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

visión de mundo que engendra Abel. Si retomamos la idea de Chantal Mouffe sobre «exterior constitutivo», es decir, aquello que sirve para indicar que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, podemos pensar que, en su última pieza, Kartun sintetiza la idea de una oposición constitutiva e irreconciliable. En términos de «nosotros» y «ellos» (Mouffe, 1999, p. 15), el posicionamiento del dramaturgo define su «nosotros» a partir del personaje de Abel y, por ende, en relación con una visión política que proviene de sus años de juventud, cuando se acercó al teatro de la mano de la militancia y se formó política, ideológica y teatralmente en vinculación con un pensamiento socialista de izquierda, asociado a la llamada izquierda nacional, en relación con el revisionismo y la resistencia peronista. Durante aquellos años, Kartun efectuó una dramaturgia que luego denominó «de urgencia» y que, por ende, decidió no publicar ni incluir en sus obras completas, en tanto la considera producto no solo de trabajos colectivos, sino también del imperativo del contexto inmediato, en el que la acción política primaba por sobre la indagación estética y la instauración de una poética personal. Sin embargo, el análisis planteado demuestra que esa concepción de mundo con la que Kartun se forma tempranamente durante los años setenta, aparentemente abandonada en su teatro inmediatamente posterior, no desaparece del todo, sino que se transforma.

A lo largo de toda su carrera, las distintas piezas que escribe Kartun van constituyendo el camino necesario para el logro que significa su última etapa, de madurez, producida a partir del momento en que se decide a autodirigir sus propios textos, esto es, desde *La Madonnita*, de 2003, en adelante. Con *El Niño Argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2012) y, finalmente, *Terrenal* (2014), logra configurar una estética propia, con un sello eminentemente personal, en el que conjuga todo el aprendizaje de su experiencia de escritor con una visión política contundente, de la que *Terrenal* es una prueba irrefutable. La relación entre las ideas y las imágenes —aprendizaje de su experiencia en el taller de Ricardo Monti hacia fines de los años setenta y principios de los ochenta—, su conjugación íntima como resultado de un sujeto escriturario que habla desde lo que es, desde su posición social en el mundo, sumado a la experiencia que implica la dirección escénica de los textos en tanto incorporación de un saber práctico y experiencial que retroalimenta su escritura, define la concreción de una poética autoral singular —y extraordinaria, fuera de lo común—, que resulta insoslayable para la comprensión de una historia del teatro argentino del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

Kartun, M. (2005). *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.

Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El Niño Argentino – Ala de criados – Salomé de chacra*. Buenos Aires: Atuel.

Kartun, M. (2014). *Terrenal, pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.

Kartun, M. (2015). El aporte de América Latina al teatro del siglo xx. En *Escritos 1975-2015* (pp. 64-70). Buenos Aires: Colihue.

Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. (Luis Gil, trad.). Madrid: Guadarrama.

Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos. El libro del Génesis.* (Luis Echávarri, trad.). Buenos Aires: Losada.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.* (Marco Aurelio Galmarini, trad.). Buenos Aires: Paidós.

Notas

* Milena Bracciale Escalada es Profesora en Letras y Magíster en Letras Hispánicas, egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es, además, Profesora de Juegos Dramáticos, egresada de la UNICEN. Se desempeña como Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades de la UNMdP y está finalizando su tesis de Doctorado en Letras, sobre la obra dramática de Mauricio Kartun, en el marco de una beca doctoral del CONICET, con lugar de trabajo en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Recientemente ha obtenido una beca posdoctoral del CONICET, que se desarrollará entre 2018 y 2020, y versará sobre mujeres dramaturgas del siglo XIX.

[1] *Ficha técnica* Elenco: Abel, Claudio Da Passano | Caín, Claudio Martínez Bel | Tatita, Claudio Rissi. A partir de agosto de 2016, Tatita comienza a ser interpretado por Rafael Bruza. En mayo de 2017, Tony Lestingi cumple el rol de Abel por un lapso de tiempo determinado. Texto y dirección: Mauricio Kartun; Asistencia de dirección: Alan Darling; Escenografía y vestuario: Gabriela A. Fernández; Iluminación: Leandra Rodríguez; Diseño sonoro: Eliana Liuni; Fotografía: Malena Figó; Asistencia de escenografía y vestuario: María Laura Voskian; Realización escenográfica: Gonzalo Palavecino y Lucía Garramuño; Tapicería: Hugo Cheres; Realización de vestuario: Mirta Miravalle.

[2] Ya en Graves y Patai, se afirma: «Algunos sostienen que la disputa se produjo al ser dividida la Tierra entre los hermanos» (1969, p. 65).

[3] Graves y Patai (1969) reconstruyen los mitos hebreos utilizando una serie muy amplia de fuentes que incluye, por ejemplo, en este caso, tanto el *Génesis* como la historia de Flavio Josefo, entre muchas otras. Así, sostienen: «Pero Caín no había cambiado. Seguía satisfaciendo su lujuria, se enriquecía mediante la rapiña, enseñaba malas prácticas y vivía con lujo. Su invento de los pesos y las medidas puso fin a la inocencia de la humanidad. Caín fue también el primer hombre que colocó piedras limítrofes alrededor de los campos y que construyó ciudades amuralladas en las que obligaba a los suyos a establecerse» (p. 67). Algo muy similar se lee en Josefo, reproducido por Kartun en el programa de mano: «Acrecentaba su patrimonio con abundancia de riquezas fruto de la rapiña y de la violencia y merced a su invención de las medidas y las pesas cambió la moderación con la que antes vivían los hombres, convirtiendo su vida, que era pura y generosa por el desconocimiento de estas novedades, en siniestra. Fue el primero en poner lindes a las tierras. Y en fundar una ciudad y en fortificarla con murallas para proteger aquel patrimonio, obligando a los suyos a vivir todos ellos encerrados allí».

[4] Caín: —¿Soy lo celeste y elige lo negro? / ¿Soy desvelo y elige al sueño...? Soy lo hecho y elige a lo echado. / Soy prendario y elige al desprendido. Soy botón y elige al ojal. / Soy la sombra y elige al asombrado. Soy el juicio y elige al pleito. / Soy regla y elige al regular. / Soy negocio y elige al ocio. Soy uso y elige abuso. / Soy el mundano y elige al inmundo. Soy la derecha y elige la torcida. ¡Entonces, concha, no hay ley ni juez! ¡No hay mundo futuro, ni recompensa para el justo, ni castigo para el malhechor! ¡Por Dios! ¿Yo hago todo lo que se debe y él no lo pone en el haber? ¿Rindo para aprobado y aprueba al réprobo? ¡¡Una ley, concha, exijo una ley!! (Kartun, 2014, p. 33).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

PROYECCIONES DEL *FACUNDO* Y DEL *MARTÍN FIERRO*. NOTAS PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE ALGUNOS MITOS IDENTITARIOS

Pérez Calarco, Martín

Martín Pérez Calarco
martinpcalarcoii@yahoo.com.ar
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431004/index.html

Resumen: Martín Fierro
A la busca de un pasado épico colectivo en el que quedara capturada la experiencia del proceso fundacional de la Nación, nuestros primeros nacionalistas elaboraron, durante la década de 1910, la operación cultural mediante la cual el *Facundo* y el *Martín Fierro* se constituyeron en nuestros textos canónicos por excelencia. Quedaba allí inaugurada la línea crítica que aborda estas obras desde la perspectiva del mito, prolongada a lo largo del siglo XX por las voces de Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Astrada, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Arturo Jauretche, entre otros.
En este trabajo observamos, desde una noción de mito basada en las sociedades contemporáneas, la paulatina consolidación de un conjunto de núcleos de sentido de comportamiento mítico, que el *Facundo* y el *Martín Fierro* instalan no solo en la literatura, sino en el proceso integral de la cultura argentina. Abordamos, en consecuencia, una serie de objetos estético-políticos contemporáneos que apelan a dichos núcleos míticos para formular verdaderas operaciones de sentido, que proponen nuevos significados colectivos desde las coordenadas del presente inmediato, trascendiendo los límites de lo literario y expandiendo su presencia activa hacia los dominios globales de los imaginarios políticos y sociales.

Palabras clave: Mito, Proyecciones, Cultura Argentina, *Facundo*, *Martín Fierro*.

Abstract: *In search of a collective epic past in which the experience of the constituent process of the Nation would be captured, our first nationalists elaborated, during the decade of 1910, the cultural operation through which* Facundo *and* Martín Fierro *were constituted as our canonical texts par excellence. There remained the critical line that addresses these works from the perspective of the myth, prolonged throughout the twentieth century by the voices of Ezequiel Martinez Estrada, Carlos Astrada, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Arturo Jauretche, among others. From a notion of myth based on contemporary societies, this article observes the gradual consolidation of a set of nuclei of sense of mythical behavior that* Facundo *and* Martín Fierro *installed not only in literature but in the integral process of the Argentinian culture. We approach a series of contemporary aesthetic-political objects that appeal to these mythical nuclei to formulate true operations of meaning, which propose new collective signification from the immediate*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

present, transcending the limits of the literary and expanding their active presence towards the global domains of political and social imaginaries.

Keywords: *Myth*, *Projections*, *Argentinean Culture*, Facundo, Martín Fierro.

LA REVISITADA ESCENA DEL CENTENARIO

A la busca de un pasado épico y colectivo en el que quedara capturada la experiencia del proceso constitutivo de la Nación, los más destacados entre nuestros primeros intelectuales nacionalistas elaboraron, durante la década de 1910, la operación cultural mediante la cual el *Facundo* y el *Martín Fierro* se constituyeron en nuestros textos canónicos por excelencia. En ese magma, dos nombres se destacan por el alcance de sus propuestas distintas y complementarias, efectivas y problemáticas: nos referimos a Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas.

Como sabemos, Lugones remonta la historia hasta el principio mismo de Occidente para tejer, a través de los más de veinticinco siglos que lo separan de Homero, una genealogía heroica del gaucho, en la que sostener su relato de canonización mítica. Martín Fierro, ese «campeón del derecho que le han arrebatado», condensa «la vida heroica de la raza» (1991, p. 116). Simultáneamente, con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como marco, Ricardo Rojas emprende la escritura de su *Historia de la Literatura argentina*, que comienza a publicar en 1917, en la que desarrolla aampliamente su conocida y contundente posición sobre el poema de Hernández. No solo desprecia allí el orden cronológico para otorgar categoría fundacional a "Los gauchescos" por sobre "Los coloniales", también afirma que el *Martín Fierro* es a la Nación argentina algo «muy análogo» (1957, p. 55) a lo que la *Chanson de Roland* y el *Cantar del Mío Cid* son a Francia y a España, respectivamente.

La eficacia y los alcances de esta operatoria están lo suficientemente revisados por nuestra crítica y nuestra historia cultural como para que podamos reconocer sin demasiados riesgos que esta canonización del *Martín Fierro* se autoseñala como centro del proceso de recorte y de selección que cada nación resuelve a su manera, al que Eric Hobsbawn (2002) denominó «invención de la tradición» y al que Raymond Williams (2000) caracteriza mediante el concepto de «tradición selectiva». En la Argentina, ese proceso tuvo un momento determinante en torno al primer Centenario de la Revolución de Mayo, cuando, a los ojos de buena parte de nuestros letrados y dirigentes, parecía una urgencia «la necesidad de argentinizar a las masas ante la amenaza de la disgregación social» (Svampa, 2010, pp. 126-167). Es en ese preciso contexto que el poema de Hernández queda privilegiadamente colocado en un sitio que desborda por mucho los límites de lo estrictamente literario, un sitio en el que la historia, la política y la literatura miden sus fuerzas en la tarea de definir *lo nacional*.

Pero la exacerbación del *Martín Fierro* no fue en estos autores un gesto excluyente, sino el rostro más intensamente nacional(ista) de una fundación un tanto más ambigua, un tanto menos lineal. En esos mismos años, Rojas y Lugones

PDF generado a partir de XML-JATS4R

colocan también el *Facundo* (y la figura de Sarmiento) entre los elementos que definen *lo nacional*.

El 23 de mayo de 1911, en el Acto público de apertura oficial de cursos y de colación de grados de la Universidad Nacional de La Plata, Ricardo Rojas pronunció su discurso de «Conmemoración de Sarmiento», en el centenario de su nacimiento. Al tomar la palabra, Rojas se describe «profundamente estremecido ante la sombra del héroe» (1911, p. 19) y propone, aunque inmediatamente la reconoce impracticable en una «universidad científica» que se distingue de la «teológica» (p. 35), la «ceremonia fantástica» (p. 32) de entregar cada año, durante el «ritual universitario» de las colaciones, el diploma de «doctor montonero» (p. 35) a Domingo Faustino Sarmiento. Ese mismo año, Lugones publicará su Historia de Sarmiento, comisionada por el Consejo Nacional de Educación, donde el sanjuanino adquiere el estatuto de «primer escritor argentino verdaderamente digno de ese nombre» y «padre de nuestra literatura» (1911, p. 146). Lugones sostendrá aquí algo que resonará como tachadura dos años después, en sus conferencias del teatro Odeón (el destacado es nuestro): «*Facundo y Recuerdos de Provincia son nuestra Ilíada y nuestra Odisea. Martín Fierro nuestro Romancero* [...]. Sarmiento y Hernández, con su Martín Fierro, son los únicos autores que hayan empleado elementos exclusivamente argentinos, y de aquí su indestructible originalidad» (p. 146).

La escena mayor en la que se inscriben estas acciones resulta lo suficientemente compleja como para que las veamos replicadas, a otra escala, en encendidos debates parlamentarios. En junio de 1910, tras el estallido de una bomba anarquista en el Teatro Colón, Manuel Carlés, quien todavía no había fundado la Liga Patriótica Argentina, impulsaba desde su banca de diputado la «Ley de Defensa Nacional»:

> No nos debe sorprender el estallido de bombas, ya que parece que el progreso contemporáneo trajera como consecuencia de la civilización esa obra de barbarie [...] si hay extranjeros que abusando de la condescendencia social ultrajan el hogar de la patria, hay caballeros patriotas capaces de presentar su vida en holocausto contra la barbarie, para salvar la civilización (De Titto, 2010, pp. 47-49).

Sus palabras marcan el pulso del momento. La década que comienza será la de la definición de las líneas matrices de la identidad nacional, y el binomio sarmientino no jugará un papel menor en ese proceso, en el que el significado de «barbarie» se irá desplazando paulatinamente, como se desplazaba ahora desde el extinguido gaucho hacia el inmigrante indócil. Un lustro después, las «bibliotecas del Centenario» tendrán en colecciones como «La Biblioteca Argentina», dirigida por Ricardo Rojas, y «La Cultura Argentina», dirigida por José Ingenieros, dos piezas estratégicas en el proceso que aspira a estabilizar un sistema de significaciones y de definiciones relativas a la identidad nacional[1]. En ese marco, mientras sobre la fervorosa voz de Carlés se va gestando un lector típicamente *argentino*, las intervenciones de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas inauguraban un sistema de lectura que se acerca al *Facundo* y al *Martín Fierro* desde la perspectiva del mito. Treinta años después de publicado *El payador*, cuando las multitudes adquieran el primer rostro del peronismo, la perspectiva mítica no solo seguirá vigente, sino que se habrá intensificado.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La eficacia de aquella *ecuación criollista* —la fórmula es de Oscar Terán (1993) — se puede observar a través de todo el siglo XX. Si antes del Centenario, una primera revista *Martín Fierro* subrayaba, desde la tendencia anarquista de su director, el rasgo de insubordinación del gaucho (Salas, 1995), la proclama lugoniana separaría ese símbolo de toda posible connotación orientada hacia «ideologías internacionalistas y disolventes» (Svampa, 2010, pp. 143-144). En adelante, la sintomática elección de ese título para proyectos editoriales apenas posteriores guarda la intencionalidad preclara de arrebatarle al autor del *Lunario sentimental* su prerrogativa de «poeta nacional». La revista *Martín Fierro*, que, entre 1924 y 1927, acabará por convertirse en la publicación privilegiada de nuestras formaciones de vanguardia, replicará microscópica y jocosamente, en el campo de la literatura, el malestar vigente en el tejido social porteño. En sus páginas, la insistencia criollista tiene menos la forma de unas tenues reivindicaciones nacionalistas que la de las sostenidas y enfáticas sátiras contra la lengua escrita de los «gringos».

Esas primeras décadas del siglo serán las del proceso de asimilación cultural mediante el cual el inmigrante se fue apropiando de la imagen mítica del gaucho. En *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988), Adolfo Prieto desentraña parte de ese proceso al indagar en el fenómeno del moreirismo. Según explica el autor, el personaje de Moreira había sido a principios de siglo «proveedor de una imagen estereotípica que vino a hacerse imprescindible en los desfiles de carnaval» y «la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias» (1988, pp.13-14). En consonancia, Cattaruza y Eujanian, en su minuciosa reconstrucción del itinerario del *Martín Fierro*, desde la afirmación de su éxito popular hasta la canonización estatal, establecen la segunda mitad de la década de 1930 como el momento en el que se da la incorporación definitiva del *Martín Fierro* al sistema educativo y el inicio de la canonización oficial del poema (2002, pp. 115-120). A fines de los treinta, se incorpora a los calendarios bonaerense y porteño, en homenajes a Hernández, el Día de la Tradición; será un decreto del gobierno peronista el que extienda esta celebración a «todo el territorio nacional» en 1948 (p. 115).

Probablemente, debamos buscar en esa dinámica de celebraciones y, sobre todo, en las implicancias imaginario-culturales que arrastraban, algunas de las claves para interrogar las intervenciones de Ezequiel Martínez Estrada y de Carlos Astrada, que asumen como un imperativo de urgencia la necesidad de repensar «lo argentino» en el momento preciso en que el peronismo se consolida en la Argentina como política de masas.

En agosto de 1947, Ezequiel Martínez Estrada pronunció, en la librería Viau de la ciudad de Buenos Aires, dos conferencias, que serían editadas poco después con el título *Los invariantes históricos en el Facundo*. El ensayista recapitulaba, en esos textos, los elementos de orden político, social y cultural que Sarmiento había logrado captar en su libro capital como característicos de esa república en ciernes que fue la Argentina entre la colonia y el gobierno de Rosas. La idea misma de "invariantes históricos" indicaba, un siglo después de la aparición de *Facundo*, la permanencia de dichos elementos en una Nación formalmente

PDF generado a partir de XML-JATS4R

institucionalizada, pero entrampada en un pasado que minaba su inscripción en la modernidad con las marcas primigenias de la barbarie, ratificada por Martínez Estrada como mito de origen: «[*Facundo*] [e]s un mito, en efecto; un mito negativo, de las fuerzas bárbaras. Pero esto mismo lo hace temible a cien años de distancia, pues todo mito es el afloramiento a los umbrales de la razón de las fuerzas irracionales más arcaicas [...]» (2001, p. 188). El libro de Sarmiento contendrá la cifra de *lo nacional*, en tanto hallamos en él «la primera tentativa de fijar los rasgos caracterológicos de la psicología social del habitante de nuestras campañas» (p. 190) en las figuras del rastreador, el baquiano, el gaucho malo, el cantor, el capataz de carretas, el juez de paz y el comandante de campaña, seres emergentes de la «relación entre el paisaje y el hombre» que «no desaparecen por evolución y menos por violencia» (p. 183).

Apenas un año después, en 1948, Carlos Astrada realizará una operación semejante sobre el *Martín Fierro*, cuando edite *El mito gaucho*. Su ensayo filosófico, cuyo intenso diálogo con las propuestas que Rojas difundía enérgicamente veinte años antes aparece tácito y velado, indaga el *Martín Fierro* como condensación plena e integral de la Argentina, en todas sus posibilidades históricas: «El poema de Hernández, por encarnar ejemplarmente al gaucho —plasma pampeano primigenio— ha cifrado en el mito de nuestro héroe las posibilidades argentinas y el rumbo de nuestro destino social e histórico» (1964, p. 85).

Tanto por sus objetos de reflexión como por las tensiones subyacentes que los enfrentan en el plano ideológico, donde replican en parte la disidencia inherente a los textos de Sarmiento y de Hernández, *Los invariantes históricos en el Facundo* y *El mito gaucho* configuran una escena habitual de la incesante discusión acerca no solo de nuestros textos canónicos, sino también de los modelos de nación que signan nuestra historia política. En esa discusión diferida, *Facundo* y *Martín Fierro* parecieran detentar el lugar de textos fundacionales excluyentes, en los que está condensada tanto la historia como la identidad nacionales; esa misma condición vuelve inevitable que la referencia a uno implique definirlo respecto del otro. Astrada procede por borramiento, intenta desentenderse minuciosamente del *Facundo*, pero no olvida confrontar el *Martín Fierro* con «la falsa antinomia de "Civilización" y "Barbarie"» (1964, p. 150), el gran error con el que Sarmiento pretende abolir lo autóctono. Cuando revise el texto para su edición ampliada de 1964, la «seudo antinomia carente de toda base seria» migrará, para su rechazo, hacia la primera página de la nueva «Introducción» (1964, p. 1). Sin embargo, a contramano de lo que parece pretender el autor, su tesis central se funda en la idea de que el carácter del hombre argentino es la resultante de la relación entre este y la pampa. En el mismo sentido, Astrada reafirmará, a partir de fuentes textuales extranjeras, sobre todo alemanas, buena parte de las observaciones de Sarmiento acerca de los vínculos entre el gaucho, el moro y el beduino, aunque obliterando toda mención al respecto en el *Facundo*. A la inversa, Martínez Estrada leerá ambos textos en continuidad («[e]s lo que volveremos a encontrar con la misma pureza en el *Martín Fierro*, treinta años después» [2001, p. 183]) como momentos de la línea trazada por sus «invariantes históricos».

El bagaje teórico que subyace en los trabajos de Astrada y de Martínez Estrada (George Gusdorf, Ernst Cassirer, Karl Kerényi y Carl Jung, para el primero; James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Bronislaw Malinowski, para el segundo) fue

mayormente elaborado a partir del estudio de comunidades descubiertas por occidente en los siglos xix y xx, esencialmente intocadas por el avance de la modernidad (comunidades aborígenes aisladas que fueron halladas en los márgenes del avance colonial), y a partir de textos de probada antigüedad. Sobre esa base, nuestros autores proceden, de modo ecléctico y selectivo, a la reconsideración del espíritu universalista de los enunciados teóricos desde las inflexiones particulares de las construcciones míticas en una cultura determinada, en este caso, la que acabaría por convertirse en la cultura argentina al consolidarse la Nación argentina. Si bien el tipo social acerca del cual reflexionan los ensayistas se condice poco con el que va cobrando un protagonismo inusitado en las plazas políticas argentinas en pleno auge del peronismo (el gaucho solitario podría bien ser considerado como el opuesto del habitante urbano de origen eminentemente inmigrante), para mediados de siglo, este nuevo sujeto colectivo se reconoce ampliamente en ese imaginario cultural donde el mito gaucho condensa lo nacional.

En claro paralelismo con su perspectiva crítica, las referencias de Martínez Estrada al contexto inmediato se materializan en reflexiones sobre el nazismo y los regímenes totalitarios que habían conducido a la Segunda Guerra Mundial. Resulta difícil no ver sus argumentos como veladas alusiones a la escena política local, donde «Rosas sigue siendo el dominador espectral de nuestra vida nacional, el organizador y el legislador oculto» (2001, p. 89). En la interpretación del radiógrafo de la pampa, no hay diferencias estructurales con el período de la hegemonía de Rosas, quien «no era una persona humana, sino una función pública» (p.189). Contrariamente, Astrada documenta su momento de esperanza con todas las letras:

> En un día de octubre de la época contemporánea —bajo una plúmbea dictadura castrense—, día luminoso y templado, en que el ánimo de los argentinos se sentía eufórico y con fe renaciente en los destinos nacionales, aparecieron en escena, dando animación inusitada a la plaza pública, los hijos de Martín Fierro. Venían desde el fondo de la pampa, decididos a reclamar y a tomar lo suyo, la herencia de justicia y libertad legada por sus mayores (1964, p. 118)[2].

Estos pasajes ponen explícitamente en superficie la eficacia de las operaciones simbólicas mediante las cuales los mitos nacionales han sido elaborados durante la primera mitad del siglo xx. El corte producido por la extinción del gaucho, el proceso inmigratorio y la formación de la Argentina moderna fue suplido por la consolidación de un imaginario cultural en el que el universo plasmado por el *Facundo* y el *Martín Fierro* mantuvo su poder de significación en un escenario político-social transformado por completo.

Lo dicho hasta aquí compone la antesala de un período de intensificación en las operatorias de sentido sobre estos textos, un período de paulatina radicalización política y de sucesivos golpes de estado, durante el cual *Facundo* y *Martín Fierro* formarán parte de los bienes simbólicos en juego en la permanentemente renovada pugna por la legitimidad para definir el futuro político, social y cultural de la Argentina.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

PERONISMO Y DESPUÉS

La singular batalla entre peronismo y antiperonismo que se libra en los espacios públicos de las ciudades tiene su correlato en el espacio simbólico de la producción intelectual. En 1953, Borges publicará su propio «payador» bajo el título El «*Martín Fierro*», firmado junto a Margarita Guerrero. Borges se había inscripto en la discusión sobre el poema nacional ya en 1931, con el ensayo «La poesía gauchesca», donde su contrapropuesta era la de leer lo que Lugones llamara «un poema épico» como novela propia de su siglo: «La legislación de la épica —metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes— no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son» (Borges, 1994, p. 197). Tras el suicidio de Lugones a principios del 38, Borges modificará parcialmente su lectura del *Martín Fierro*. Si bien acusa al promotor de «la hora de la espada» de revivir la vieja y dañina superstición de los libros nacionales, postula que la literatura argentina «existe y que comprende, por lo menos, un libro, que es el *Martín Fierro*» (1971, p. 60). Sin abjurar de sus tesis sobre la novela, llega incluso a otorgar a la palabra epopeya alguna utilidad en ese debate, ya que le permite definir «la clase de agrado que la lectura del *Martín Fierro* nos da», un agrado más cercano al de la *Odisea* que al de una estrofa de Verlaine (p. 61), y, en ese sentido, es «razonable afirmar que el *Martín Fierro* es épico» (p. 61). Borges no solo da un giro al argumento de la epicidad del poema, sino que hace también suyo el procedimiento que le recrimina a Lugones (y al que se volcará más explícitamente durante las décadas de 1960 y 1970), leer la historia argentina a través del *Martín Fierro*.

El correlato ficcional de este planteo ensayístico será el cuento «El fin», publicado en *La Nación* en octubre de ese mismo año y recogido en *Ficciones*, en 1956. «El fin» retoma el segundo poema de Hernández a partir de donde este lo dejó. Fierro vuelve a la pulpería para restituir su identidad, enmarcada en la ética del coraje. En diálogo con el moreno (hermano del otro moreno), resalta los consejos que dio a sus hijos, consejos a los que él no se sujeta y que implican que las verdades que corresponden al «viejo» o no están cifradas en las moralidades o no valen como praxis vital. Así llega el momento culminante del duelo, en el que «el hermano del moreno» mata a Martín Fierro, para no ser nadie o, «mejor»: «...ahora era el otro, no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (Borges, 1994, p. 521). Borges hace matar al héroe nacional, al viejo que pronunció para todos el consejo fundamental de la cultura argentina por medio del cual queda definida la Nación contra «los de ajuera». Lo ha hecho matar en un acto de justicia, pero de la justicia consuetudinaria previa a la del Estado. Ahora, en el lugar del héroe nacional, ha quedado un moreno, un negro de cuyos nueve hermanos todavía quedan ocho, un sujeto al que el propio Martín Fierro desprecia. En este gesto, Borges condensa un nuevo uso político del texto de Hernández. Ha abolido la esperanza cifrada antes en Cruz y en Martín Fierro, queda en su lugar *otro* que es *nadie*, ha apelado, una vez más, a uno de los mitos más fuertes que produjo nuestra literatura para dar por muerta una manera de estar en el mundo. La línea final del cuento dice que ha «matado a un hombre», cabría preguntarnos qué pasa con el símbolo.

Poco después de los bombardeos a la Plaza de Mayo y poco antes del golpe de septiembre de 1955, Borges reseña *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Casares, en el número 235 de *Sur*. La novela de Bioy, publicada en 1954, es la actualización del tema borgeano de los cuchilleros, pero atravesado por una historia de amor. El joven Emilio Gauna se debate entre el amor de Laura y la necesidad de probar su valentía midiéndose con el Doctor Valerga, que hacia el final se revela para el lector como valiente, pero también como «siniestro» y «abominable». La trama tiene su tinte mítico-fantástico en la atmósfera de carnaval y en la repetición de algunos hechos sustanciales. En la reseña, Borges se detiene en la manera en la que Bioy «salva el mito». Vuelve al mito judío de los treinta y seis hombres puros y anónimos que justifican el mundo ante dios en cada generación y plantea, nuevamente, que, para los argentinos, ese «hombre secreto» es el gaucho:

> ...la figura en la que el argentino encuentra su símbolo es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo. Sarmiento, Hernández, Ascasubi, Del Campo, Gutiérrez y Carriego han forjado ese mito del peleador (Borges, 1999, 284).

Esta única historia que, según Borges, podemos imaginar los argentinos tiene en la «amarga y lúcida versión» ideada por Bioy una que «corresponde con trágica plenitud a estos años que corren» (Borges, 1999, p. 286)[3].

Como bien sabemos, otros selectos fragmentos de la literatura argentina del siglo XIX entrarán en serie con el peronismo como esquema de fondo de esa parodia extrema, publicada en la revista montevideana *Marcha* dos semanas después del golpe que derrocó a Perón, titulada por Borges y Bioy como «La fiesta del monstruo»[4]. En su desmesura hilarante, puede rastrearse no solo la serie literaria explícita que se remonta a «La refalosa» (Ascasubi, 1872) y «El matadero» (Echeverría, 2007), sino también la conexión concreta y velada con la concepción de «barbarie» que Borges venía formulando desde 1937. Como Sarmiento respecto de Rosas (Sarmiento, 2000, p. 26), Borges y Bioy llamarán «monstruo» a Perón y escenificarán, en la lengua imposible del narrador, el viejo argumento que Borges dedicara a Rosas en el prólogo a *Recuerdos de provincia* de 1944: el mayor mal de aquella época no habría sido la crueldad, sino «la estupidez, la dirigida y fomentada barbarie, la pedagogía del odio, el régimen embrutecedor de divisas, vivas y mueras» (1996, p. 121). La caída del peronismo significa, para Borges, la provisoria declinación de la barbarie, del caudillo, de la montonera, del castigo ejemplar en la fiesta sangrienta, y nos lo dice remontando la historia argentina a través de la historia de la literatura argentina. Una y otra vez, las formulaciones de Sarmiento y de Hernández desde el siglo XIX, a través de Borges, para proveer un fundamento mítico, un sustrato instalado en el centro de la cultura argentina, que constituye tanto una lectura política de la literatura como una concepción literaria de la historia. Borges es, también, un escritor de coyuntura.

En algún momento de 1955, Leopoldo Marechal planteará su interpretación del libro nacional en una conferencia pronunciada por Radio del Estado, titulada «Simbolismos del *Martín Fierro*» (1998, p. 157)[5]. Marechal retomará la premisa nacionalista del primer centenario sobre el linaje de las grandes epopeyas para subrayar que «los profesores de literatura ya no vacilarán en la especificación del "género" a que pertenece la obra gaucha» (Marechal, 1998, p.157). En consonancia, hace referencia a una serie de «nuevas lecturas», realizadas a la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

luz de una «conciencia histórica», que lo condujeron a considerar el poema no en tanto «obra de arte», sino en aquellos «valores que hacen que una obra se constituya en el paradigma de una raza o de un pueblo en la manifestación de sus potencias íntimas, en la imagen de su destino histórico» (p. 157). Sin referirse a ningún autor en particular, Marechal recorre críticamente el itinerario del *Martín Fierro* en la cultura argentina hasta 1955, para contrastarlo con la verdad profunda que él encuentra en el poema a partir de esas «nuevas lecturas», entre las que oímos de fondo la voz de Carlos Astrada, que sigue dialogando intensamente con Ricardo Rojas.

Marechal elabora la tesis del *Martín Fierro* como cifra de un «mensaje lanzado a lo futuro». El poema sería un urgente «grito de alerta» dirigido a la «conciencia nacional» entrampada en la «enajenación de lo nacional» (p. 160) por la clase dirigente y por la clase intelectual. El sentido simbólico del *Martín Fierro* se despliega en paralelo al literal: el héroe de la epopeya será el gaucho, un «desertor de la usina del progreso» (p. 163) a la busca de realizar su destino histórico. En esta propuesta, «la cautiva» se homologa a la «nación entera». El *rescate* es el comienzo del rescate de la patria; y el regreso a la frontera implica, entonces, un plan de acción; los relatos biográficos de sus hijos y el de Cruz le confirman la necesidad de actuar; y el Viejo Vizcacha es la imagen precisa del «ser nacional» que, al desertar de su propio estilo, se adapta al estilo invasor. Con esta base, los consejos de Fierro constituyen «la ética del ser nacional» (p. 170), y la secreta «promesa que se hicieron» encubre «una consigna vinculada, naturalmente, a la misión que se proponían cumplir» (p. 171): el rescate del ser nacional y su restitución en el escenario de la historia, «como único protagonista de su destino». El cierre de la conferencia arroja un detalle, Fierro habría dejado las indicaciones de una metodología para la acción:

> *Mas Dios ha de permitir*
> *que esto llegue a mejorar;*
> *pero se ha de recordar,*
> *para hacer bien el trabajo,*
> *que el fuego, pa' calentar,*
> *debe ir siempre por abajo (Marechal, 1998, pp. 170-171).*

La lectura simbólica de Marechal parece erigirse en contraste con la no menos simbólica que Borges desarrollara en esa profusión de textos que va de «Nuestro pobre individualismo» (1946) a El «*Martín Fierro*» (1953). La lectura de Marechal es estructuralmente inversa a la de Borges. Contra la celebración del carácter individual y la afirmación de que Fierro y Cruz corresponden a una construcción literaria divorciada del sujeto histórico real que fue el gaucho, Marechal hará énfasis en la dimensión colectiva del símbolo y encuadrará al gaucho genérico en el íntegro proceso histórico nacional. Visiblemente, la actitud antitética respecto del poema no es otra cosa que una traslación del verdadero conflicto de fondo, sus respectivas valoraciones ideológicas del peronismo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Suspender la revisión de estas escenas en 1955 sería desatender a la recurrencia de estas operaciones sobre el *Facundo* y el *Martín Fierro* que dominó los litigios acerca de *lo nacional* en los años inmediatamente posteriores. La disputa eminentemente ensayística pareciera replegarse ante la emergencia de una densa producción estético-política, mayormente literaria, pero también cinematográfica, que regresa a nuestros textos insignes al calor de las coordenadas inmediatamente contextuales.

El paulatino proceso de radicalización política que va de la llamada «resistencia peronista» hasta la vuelta de Perón, con su intensificación a partir de la Revolución cubana, opera como un marco propicio y aun demandante para que los diversos aparatos ideológicos pongan en la arena de la cultura sus elaboraciones simbólicas sobre *lo nacional*. Sobre ese fondo, las operaciones de sentido que revisan los mitos identitarios que nos interesan abarcan todo el arco ideológico. Si en la primera mitad de los sesenta, Ernesto Che Guevara elige el nombre de Martín Fierro como nombre de guerra para su simbólica función de Comandante Primero del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), liderado en realidad por Jorge Ricardo Masetti; en los años siguientes, las principales agrupaciones políticas radicalizadas evocarán los ya legendarios «Religión o muerte» y «Federación o muerte» (Sarmiento, 2000, pp. 43, 159) en el actualizado «Perón o muerte» de los comunicados y pintadas.

Casi como una condensación de ese fenómeno, la gradual variación política de Rodolfo Walsh se volverá ostensible en las sucesivas ediciones de *Operación masacre* [1957, 1962, 1969, 1972], que revisa antes de ser acribillado y desaparecido. En ese lapso, el *Facundo* de Walsh pasa de pedir la aniquilación y desaparición de la barbarie (Walsh, 2009, pp. 221-222) a convalidar el «fusilamiento/asesinato» de Pedro Eugenio Aramburu, ejecutado por la agrupación Montoneros, a la que finalmente se integra.

En el mismo sentido, la trama invisible del estado de ebullición en el que se encuentra la sociedad argentina a fines de los sesenta conecta sintomáticamente con el *Facundo* y el *Martín Fierro* en la obra de algunos de los primeros nombres que se destacan en el proceso cultural del momento. En 1968, Jauretche aspira a desactivar el binomio sarmientino atribuyéndole una responsabilidad inequívoca en la historia del país: «Civilización y barbarie», primera «zoncera» y «madre de todas», funcionaría como una «abstracción antihistórica» que opera contra lo nacional desde el origen mismo de la patria (Jauretche, 1973, pp. 5-18). En esos mismos años, Borges da un giro inesperado en sus posicionamientos en torno al *Martín Fierro* y al *Facundo*. La primera línea de su «Prólogo» de 1968 al Martín Fierro lo muestra sin rodeos: «Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina» (1996, p. 90). La relevancia de ambas figuras basta para percibir el valor sintomático de estos regresos al *Facundo* y el *Martín Fierro*, en los que un juicio pareciera establecerse como reverso del otro, en un debate que trasciende, una vez más, la disputa literaria; se trata de lecturas que entrañan usos coyunturales de los textos al instalarlos en la serie histórica.

También es de 1968 la película con la que Leopoldo Torre Nilsson inaugura su trilogía épico-patria: *Martín Fierro*. La transposición cinematográfica apela a la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

literalidad del poema y la actualidad se imprime en la obra de Torre Nilsson como censura, pero también en el modo en que la Revolución argentina la asimiló a su política gubernamental. Permite observarlo la «misión oficial» que se trasladó a Río de Janeiro para su presentación en el Festival Internacional de Cine, donde ganó el premio a la mejor película, y los contingentes de estudiantes llevados al cine por las propias instituciones del sistema educativo.

Estas operatorias de sentido recurren a un mecanismo semejante y se acercan a nuestros textos canónicos como a estructuras cuyo significado original se funde con nuevos significados coyunturales, al calor del contexto y según la carga ideológica de quien realiza estos renovados usos estético-histórico-políticos (ya explícitos, ya velados, ya fragmentarios), cuya difusión e impacto suelen ser masivos o bien encuadrarse dentro del circuito discursivo de minorías específicas con notorio protagonismo en el cuerpo social. La idea de mito que subyace en los casos que observamos se apoya menos en la idea de mito como una narración tradicional sobre un determinado panteón divino, que en la idea de lo mítico como fuerza actuante en sucesivos imaginarios sociales, capaz de resurgir con renovados sentidos en función de los momentos históricos en los que opera.

TODOS ESTOS AÑOS DE GENTE

A comienzos de los ochenta, la saturación de los imaginarios nacionalistas decanta en la insensata aventura militar de Malvinas y, tras la derrota, cambia inmediatamente de rostro para correr a refugiarse en el amparo constitucional. El fracaso de la utopía revolucionaria y del terrorismo de estado como modelos de Nación alcanza para explicar que las apelaciones al *Facundo* y al *Martín Fierro* sufran un marcado repliegue y que surja, en torno a la vuelta de la democracia, una perspectiva crítica acerca de las definiciones habituales de *lo nacional*. Para ese momento, nuestros mitos identitarios relativos a las obras en cuestión ya habían sido incorporados a las significaciones imaginarias de los carnavalescos inmigrantes de la década de 1910 (Prieto, 1988), los refinados vanguardistas de los años 1920 (Borges, 2008), los golpistas infames de la década de 1930 (Cataruzza y Eujanian, 2002), el peronismo primigenio de 1940 (Astrada, 1964), el antiperonismo intransigente de mitad de siglo (Martínez Estrada, 1956), la autoproclamada Revolución argentina de los sesenta (Martínez Gramuglia, 2006), la militancia radicalizada de los setenta y aun la dictadura genocida luego de la cual emergimos definitivamente a la democracia.

La revisión de las significaciones de *lo nacional* vinculadas a las elaboraciones míticas del siglo XIX recrudece en la cultura argentina al promediar los noventa, rumbo al estallido de 2001. El rock, el cine y la televisión regresarán a nuestros héroes populares sarmientinos y hernandianos a través de renovadas y actualizadas representaciones de la marginalidad. En cambio, la literatura demorará en retomar estas reelaboraciones; asimismo, oscilará entre recuperaciones atravesadas por viejos imaginarios ligados al nuevo ciclo democrático (que desde 2003 recupera la llamada tradición «nacional & popular») y la elaboración de textos que opondrán a las figuraciones cristalizadas el contundente valor crítico de la irreverencia.

Uno de los fenómenos de mayor recurrencia será la revisión de las formulaciones míticas que nos interesan desde una perspectiva que indaga en

los significados que estas incorporaron en sus extensos itinerarios en el proceso de la cultura argentina. Repasaremos una mínima selección de casos actuales que permiten arriesgar algunas hipótesis sobre la función y significación de estos mitos identitarios en la escena contemporánea.

Un cuento de fines de los setenta y un film estrenado al calor del segundo Centenario de Mayo conectan a través del *Facundo* dos momentos históricos distantes, pero idénticamente productivos en su revisión crítica de los núcleos míticos captados por Sarmiento. En algún momento de su cautiverio, entre marzo de 1976 y septiembre de 1977, Antonio Di Benedetto escribió el cuento «Aballay», que formaría parte de *Absurdos*, editado en España en 1978, cuando el autor ya estaba exiliado. Cuarenta y dos años después, el 19 de noviembre de 2010, Fernando Spiner estrenó, en la competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, su tercer largometraje, *Aballay, el hombre sin miedo*, basado en aquel cuento. En la primera página de la «Introducción» al *Facundo*, Sarmiento establece la dimensión mítica de su héroe:

> Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!». ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas, en sistema, efecto y fin (2000, p. 25).

En su cuento «Aballay», Di Benedetto había dejado expresa una referencia que nos remitía directamente hacia aquella frase: «Se nombra a Facundo, por una acción reciente. ('¿Qué no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años...?')» (2006, p. 316). Spiner hará caso omiso de la mención explícita de Quiroga, pero los rasgos que Sarmiento le atribuye al modo en que la barbarie se manifiesta en aquel («solo instinto, iniciación, tendencia») serán fundamentales para la caracterización de un personaje que no existe en el cuento y que, en la película, articula la resignificación del binomio «civilización y barbarie»: «el muerto». Vale señalar que en el XXV Festival de Cine de Mar del Plata el premio del público fue para *Aballay* o —lo que es lo mismo— que, en un arco de poco menos de cuarenta años, el texto de Sarmiento asoma por el revés de la trama en un cuento escrito bajo el presidio de la dictadura y en una de las películas que más a conciencia se propuso revisar la vitalidad del conflicto fundacional en plena celebración del Bicentenario.

En el último medio siglo, el *Martín Fierro* ha sido pródigo en la formulación de un sistema de asociaciones que va de Juan Domingo Perón al Che Guevara y de Diego Armando Maradona al músico Andrés Calamaro. Tales asociaciones, por supuesto más difundidas que los experimentos literarios de Rodrigo Fresán (1991), Sergio Chejfec (2009-2015), Pablo Katchadjian (2007), Oscar Fariña (2011), Martín Kohan (2015) o Michel Nieva (2013), no están menos ligadas que estas últimas a la necesidad de repensar las marcas identitarias que asumimos durante el último siglo.

En 1991, en ese provocador volumen que es *Historia argentina*, Rodrigo Fresán asumiría la responsabilidad de redefinir la simbología nacional para su generación. El título del libro anunciaba un esperable recorrido por los hitos de la memoria patria, pero no advertía que todo estaría metódicamente y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

microscópicamente parodiado; se iba a tratar de la historia magnánima de los hombres insignificantes. Entre revisiones del mito de Evita y ajustes de cuentas con Borges, con la guerra de Malvinas aún irradiando relatos antiheroicos y la aventura revolucionaria de Montoneros reducida a un sistemas de traiciones y oportunismo, Fresán narra la historia de Chivas y Gonçalves bajo el título «Padres de la patria». Se trata de dos gauchos en los que confluye lo más estable de las significaciones míticas arraigadas en esta figura, con ostensibles anacronismos que los sitúan fuera del tiempo histórico. Chivas y Gonçalves van montados en sus caballos, hace años que Gonçalves lleva clavada una lanza en el hombro izquierdo, herida que recibió de un indio patagón cuando ambos intentaron convertir en su cautiva a la princesa Anahí. La princesa maldice a Gonçalves y este comienza a padecer repentinos trances en los que se filtran girones de una lengua futura, en la que estará cifrada la historia argentina reciente («A las 20:25 ha pasado a la inmortalidad», «La suerte de nuestra selección depende, una vez más, del genio salvador de Diego Armando Ma-ra-do-na» [1992, p. 39]). Fresán no enfatiza la condición de gauchos de estos personajes, de hecho, será en otro de los cuentos, «La vocación literaria», donde el autor dirá explícitamente: «Comencé retomando el galope desesperado de dos gauchos perseguidos por una maldición india» (1992, p. 210). El interés de este procedimiento recae en que Chivas y Gonçalves son hombres del Viejo Mundo que al llegar al nuevo continente se disgregan para convertirse en gauchos errantes. La resolución que elige Fresán será la huida: Chivas y Gonçalves deciden abordar un barco de regreso a su lejana tierra para hacerse ricos exhibiendo a Gonçalves como fenómeno; el barco se hunde en la séptima jornada.

Más reciente es «Deshacerse en la historia», de Sergio Chejfec, texto que, según entendemos, el autor publicó en su blog (otrora abierto y hoy de acceso restringido) en 2009, que apareció luego en el número 118 de revista *Hispamérica* en 2011, y que finalmente fue recogido en el volumen *Modo linterna* (2013). El punto de partida de este texto de difícil o imposible clasificación es una representación teatral del *Martín Fierro*; sobre esta base, el narrador se propone el detallado y minucioso relato de las disposiciones escénicas, pero también de los procesos mentales de los personajes, de los espectadores (entre los que por momentos se cuenta) y de una entidad intermedia, entre personaje y autor, que es una figuración de Fierro. Chejfec retoma cada uno de los grandes momentos argumentales en los que se descompone la trama construida por Hernández. Los acontecimientos representados son reconocidos y eficientemente interpretados por los espectadores, bajo mediación del singular narrador. Fierro toca la guitarra, pero no canta; las acciones son representadas, pero no dichas. Chejfec elabora un texto que remite explícitamente al *Martín Fierro* y que tematiza una representación teatral del poema desde una actitud experimental; sobre esta base, opta por un procedimiento narrativo que sustituye las habituales elaboraciones lingüísticas e idiomáticas de la tradición gauchesca. El centro de gravedad de la propuesta es la supresión de la lengua gauchesca; en su lugar, un narrador imposible va señalando algunos sentidos de lectura[6]. Los casos más imprecisamente significativos llegan en los últimos tramos del texto:

> **Octava escena**. [...]. Fierro cambia de mano la guitarra. Ahora tocará con la izquierda. La gente se pregunta por el significado de esta última acción. La respuesta

> es que para el protagonista es también una manera de irse, aunque le produce cansancio plegarse a un nuevo simulacro (2013, p. 185).

Aparece entonces la idea explícita de «simulacro», que aquí pareciera estar a caballo entre la conciencia de la representación y la asunción de una falsedad connatural que el final del texto resignifica, cuando Fierro siente nostalgia tanto por los hechos del pasado como por la vida que no vivió, y el narrador sentencia: «Por lo tanto, no sabe a qué parte de su pasado adherir» (p. 186). Chejfec recoge así, en el cierre, una reflexión sobre la literatura que había instalado en el apartado inicial, titulado «Motivo»:

> En una oportunidad, hablando con otro escritor, Saer, hubo un desacuerdo. Saer sostenía que la literatura es capaz de modificar la experiencia; Fierro pensaba lo contrario. Le pedía a Saer un ejemplo; le dio varios, aunque todos pertenecían a la literatura: personajes que buscan parecerse a modelos leídos en otros libros [...]. Fierro piensa que la literatura perfecciona en un plano ambiguo: nos hace más tortuosos y enseña a ser más evasivo. En este sentido, en efecto induce un cambio en la experiencia, aunque no en el sentido positivo que habitualmente se le asigna, y mucho menos inequívoco (p. 169).

A la luz de esta extensa cita, la sentencia que dice que «[n]o sabe a qué parte de su pasado adherir» adquiere un ambiguo valor explicativo. De algún modo, la experiencia literaria se superpone a la experiencia teatral, y la lectura ocupa el lugar de la expectación. Transcurrido el texto, es decir, la representación, Fierro acusa recibo de la transformación que lo aqueja; la repetición indefinida y amplificada de esa experiencia se enarbola como proyección de los modos en que, según Chejfec, Fierro ha de deshacerse en la historia.

Por último, en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013), de Michel Nieva, el cuento que da título al volumen, y que nos instala intertextualmente en un marco de ciencia ficción, plasma una distopía futurista, pero cercana, cuyo centro narrativo es la paulatina insurrección de Don Chuma y su ejército de gauchoides. Desde el comienzo, la solvencia paródica del relato central pone en continuidad el enclave *cyberpunk* y las figuraciones de *lo nacional* a través de una tipología de androides característicos: «[...] la medida comercialmente más exitosa había sido la de producirlos, según cada país o región, caracterizados como personajes folclóricos autóctonos. En Argentina, con gran éxito, se habían lanzado cinco modelos: tangueroide, borgesoide, peonoide, gauchoide y kirchneroide» (Nieva, 2013, p. 8).

Logrado este tono, Nieva compilará, selectivamente y por vía alusiva, dos de las más célebres y dispares relecturas de la gauchesca. Osvaldo Lamborghini enmarca la lectura desde el epígrafe general del libro («¡El país argentinoide!») y vuelve emerger en la sintética versión de «El niño proletario», en la que el gauchoide Don Chuma ocupa el lugar de víctima. Borges quedará insinuado en una sintaxis particular que momentáneamente reflexiona sobre la materia del sueño de los gauchoides. En el mismo volumen, Nieva nos propone el relato «Sarmiento Zombi», por el que circulan el *Martín Fierro*, el *Facundo* y *Recuerdos de provincia*. Estas referencias literarias trazan de manera clara y precisa, y por supuesto también previsible, el magma de trabajo sobre el cual elaborará sus tramas delirantes. El principio compositivo de las sucesivas variaciones del cuento «¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?», no obstante, lejos está de obturar las significaciones sociales con las que lidió la imagen mítica del gaucho

PDF generado a partir de XML-JATS4R

hasta la inauguración de esta serie sostenida en la irreverencia. En un eco del escepticismo con que Aira incorporara en *Moreira* (1975) inconexas alusiones a la militancia radicalizada, Nieva conecta a sus gauchoides con el proceso revolucionario de los setenta[7]. De una manera lo suficientemente ostensible como para que comprendamos que por detrás de las risas algo roza lo real, el autor no se limita a inventar la sigla «ERG», y su desagregación completa, sino que elabora en su ficción enunciados periodísticos que retoman un lenguaje político históricamente situable:

> **Múltiples atentados de gauchoides guerrilleros**
>
> Fuera del área de los delitos comunes, la actividad guerrillera de los androides también se incrementó durante los últimos días. Identificándose como integrantes del ERG (Ejército Rebelde de Gauchoides), anoche un grupo de cinco personas copó el destacamento policial de Guaymallén, suburbio de la capital mendocina (Nieva, 2013, p. 45).

La incursión de los gauchoides en la guerrilla capta de manera paródica el uso que los aparatos simbólicos de las formaciones militantes radicalizadas hicieron de la imagen mítica del gaucho. Esta reverberación desdibujada no deja de poner el foco de su ironía allí donde el estallido cómico empalma su crítica; el grito de sublevación de los gauchoides («preferiría no hacerlo») se va gestando al ritmo del Síndrome de Bartleby, en la saturación de las órdenes que preferiría no hacer, pero que, sin embargo, realiza. Queda captada ahí la ambigüedad estructural de una figura del gaucho surgida de la literatura, pero previa a la titánica canonización de Lugones: el gaucho es el héroe anónimo de la independencia y de la organización nacional, pero también es la mano de obra despreciada y extinta.

Trazado sintéticamente, este último itinerario de lectura atiende a algunas de las más interesantes revisiones actuales de las significaciones míticas que hemos remontado hasta el *Facundo* y el *Martín Fierro*. La evidente oscilación y coexistencia de actitudes divergentes como lo son la de Spiner, Fresán, Chejfec y Nieva ratifican, al ponerlo en cuestión, el valor de representatividad que el motivo mítico-literario del gaucho (y sus variaciones más específicas) detenta en las definiciones vigentes de *lo nacional*, es decir, en las significaciones imaginarias más cabalmente colectivas. La reflexión abierta y desprejuiciada del film de Spiner, donde el gauchesco convive con el *western* y donde, sobre el mito del gaucho, se imprimen los relatos de venganza y de parricidio; la actitud de distanciamiento de Chejfec; la irreverencia de Fresán y de Nieva, ponen bajo otra luz cada imagen cristalizada y la devuelven cuestionada por las coordenadas del presente, pero activa en nuestro proceso cultural. Estas posiciones oscilantes dialogan bien con la provocativa intervención de César Aira, en la que, excepcionalmente, reflexiona sobre la identidad nacional a partir del *Martín Fierro*.

Hace unos años, poco después de que Pablo Katchadjian pusiera a circular *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, la estrafalaria imaginación de César Aira (2010) propuso un experimento que consistiría en que generaciones y generaciones de escolares lean solo *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* para dar origen a una nueva nacionalidad, si no mejor, al menos más arriesgada. Como es de esperar, la humorística chicana se sostiene en cierta seriedad de fondo. Es decir, fue el propio Aira quien inauguró con su *Moreira*, fechado en 1972, impreso en 1975 y publicado en 1982 (Strafacce, 2006, pp. 244-245 y

306) esa serie literaria que redirecciona la «irreverencia» proclamada por Borges hacia la propia tradición nacional y la dispone como tratamiento dilecto para el gaucho[8].

La hipótesis de Aira funciona como síntoma. Lo que pareciera decirnos esta serie literaria es que, a lo largo del último siglo, todo ha mutado. La formación política de la Argentina, su territorio, su Constitución, su íntegra población, la posibilidad de ser solemnes, todo marco de fe y toda identificación con valores procedentes de una estructura política, estética y social de la que van quedando pocos rasgos activos, entre ellos, la roca dura de estos símbolos que van condensando nuestras representaciones colectivas a medida que incorporan nuevos significados y vuelven más denso su contenido. Hacia 1960, Lévi-Strauss se preguntaba si lo propio de los mitos no es acaso evocar un pasado abolido y aplicarlo como una trama, sobre la dimensión del presente para descifrar en ella un sentido en el que coincidan la cara histórica y la cara estructural que la realidad opone al hombre (1995, p. 21). Creo que el permanente orbitar en torno a nuestros mitos de origen parece indicar una sucesión de respuestas a este interrogante.

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (1975). *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo.

Aira, C. (2010). El tiempo y el lugar de la literatura. Acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. *Revista Otra parte*, XIX. Recuperado de http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura

Ascasubi, H. (1872) [c.1843]. La Refalosa. *Paulino Lucero o Los Gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y oriental del Uruguay (1839-1851)*. Paris: Imprenta de Paul Dupont.

Astrada, C. (1964). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.

Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.

Borges, J. L. (1974). Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo* [Prólogo]. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. *Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1974). Domingo Faustino Sarmiento. *Recuerdos de provincia* [Prólogo]. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. *Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1994). El escritor argentino y la tradición. *Discusión, Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1994). El fin. *Ficciones. Obras Completas I.* Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1994). La poesía gauchesca. *Discusión. Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1996) [1968]. José Hernández. *Martín Fierro.* III (Prólogo). *Prólogos con un prólogo de prólogos, Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1999). L' Illusion comique. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (2010). Nuestro pobre individualismo. *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Buenos Aires, Emecé.

Borges, J. L. y Adolfo Bioy Casares (1991). La fiesta del monstruo. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq. Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Cataruzza, A. y Alejandro Eijanian (2002). Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro. Tradiciones en pugna (1870-1940). *Prismas. Revista de historia intelectual*, VI, Universidad Nacional de Quilmes.

Chejfec, S. (2013). Deshacerse en la historia. *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía.

De Titto, R. (2010, comp.). *El pensamiento de los nacionalistas*. Buenos Aires: El Ateneo.

Di Benedetto, A. (2006). Aballay. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Echeverría, E. (2007). El matadero. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.

Fresán, R. (1991). Padres de la patria. *Historia argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz/ UNAM.

Hermida, C. (2013). Tres introducciones. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, Año 2, IV, vol. 2, Septiembre, UNMdP, Mar del Plata, 223-234. http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/747.

Hernández, J. (2000). *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Planeta-La Nación.

Hobsbawn, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Jauretche, A. (1973) [1968]. *Manual de zonceras argentinas*. Peña Lillo: Buenos Aires.

Katchadjian, P. (2007). *El Martín fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.

Kohan, M. (2015). El amor. *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lamborghini, O. (2010) [1973]. El niño proletario. *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.

Lugones, L. (1911). *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación, Otero & Co. Impresores.

Lugones, L. (1991). *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Marechal, L. (1998). Simbolismos del Martín Fierro. *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires: Perfil libros.

Martínez Estrada, E. (1956). *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.

Martínez Estrada, E. (2001) [1947]. *Los invariantes históricos en el Facundo. Sarmiento. Los invariantes históricos en el* Facundo. *Meditaciones sarmientinas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Martínez Gramuglia, P. (2006). Las vueltas de Fierro: dos versiones del gaucho en el cine argentino. *Studies in Latin American Popular Culture*, xxv, University of Texas Press, 229-251.

Muñoz, M. A. (1998). José Ingenieros y "La historia de una biblioteca", CUYO *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Vol. 15, pp. 203-213. Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/1611

Nieva, M. (2013). *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Perlongher, N. (1997). Moreira. *Alambres, Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rojas, R. (1911). Discurso del señor Profesor de la Sección de Historia, Filosofía y Letras, don Ricardo Rojas. Universidad Nacional de La Plata (1911). *Actos públicos*. Buenos Aires: Imprenta Nacional de J. Lajouane y Cía.

Rojas, R. (1957). *Historia de la Literatura argentina, Los gauchescos, t. II*. Buenos Aires: Kraft.

Salas, H. (1995). El salto a la modernidad. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, VIII-XV.

Sarlo, B. (2012), Sarmiento en el siglo XX. En Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, t. 4, Sarmiento*. Adriana Amante (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé.

Sarmiento, D. F. (2000). *Facundo*. Buenos Aires: Planeta/La Nación.

Svampa, M. (2010). *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.

Terán, O. (1993). "El payador" de Lugones o "la mente que mueve las moles". *Punto de Vista Revista de Cultura*, XLVIII, dic. 1993, Buenos Aires, 43-46.

Viñas, I. [seud. V. Sanroman] (2007). La fiesta del monstruo. *Contorno edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Walsh, R. (1987). Prólogo. En Masetti, J. *Los que luchan y los que lloran*. Buenos Aires: Puntosur.

Walsh, R. (2009). *Operación Masacre seguido de La campaña periodística* (edición crítica de Roberto Ferro). Buenos Aires: De la flor.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Notas

* Martín Pérez Calarco (CONICET-CELEHIS-UNMdP) es Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde es docente en el Área de Literatura y Cultura Argentinas. Integra el grupo de Investigación Literatura, Política y Cambio. Para su formación de posgrado, aplicó como Becario Doctoral (2010-2015) y Postdoctoral (2015-2017) de CONICET. En su Tesis de doctorado ha investigado los usos y actualizaciones del *Facundo* y del *Martín Fierro* en literatura, cine y rock, entre 1955 y 2010. Ha estudiado y escrito sobre las proyecciones contemporáneas de la literatura gauchesca, la obra de Jorge Luis Borges y de Rodolfo Walsh, los *Diarios* y *Memorias*, de Adolfo Bioy Casares, y las obras narrativas de Fabián Casas y de Martín Rejtman.

[1] En su trabajo «Sarmiento en el siglo XX», Beatriz Sarlo observa que «las bibliotecas del Centenario habían hecho de *Martín Fierro* y *Facundo* los pilares del canon de la nacionalidad» (2012, p. 371). Sobre la cuestión específica de estas colecciones, remitimos a Hermida, C. (2013) y Muñoz, M. A. (1998).

[2] Con la inspiración que procura la revisada memoria del espanto, Martínez Estrada regresará a la escena mítica y fundacional del peronismo cuando publique *¿Qué es esto? Catilinaria*, y lo hará a la luz del *Facundo*: «El 17 de octubre, Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gente de otro país, hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y, sin embargo, eran parte del pueblo argentino, del pueblo del Himno [...], eran nuestros hermanos harapientos, nuestros hermanos miserables. Lo que se llama con una palabra técnica, el *Lumpenproletariät*. Era asimismo la Mazorca, pues salió de los frigoríficos como la otra salió de los saladeros. Eran las mismas huestes de Rosas, ahora enroladas en la bandera de Perón, que a su vez era el sucesor de aquel tirano. Especie y representantes legales, ejercían sin poncho en la ciudad, en el seno mismo de la ciudad sin poncho, pero con facón, el oficio de desjarretadores, degolladores y saladores del tasajo de antaño [...]. Y aquellos siniestros demonios de la llanura, que Sarmiento describió en el Facundo, no habían perecido [....]. El 17 de octubre, salieron a pedir cuenta de su cautiverio, a exigir un lugar al sol, y aparecieron con sus cuchillos de matarifes en la cintura [...]. Sentimos escalofríos viéndolos desfilar en una verdadera horda silenciosa, con carteles que amenazaban con tomarse una revancha terrible» (1956, pp. 27- 28).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[3] En el párrafo final de la reseña, Borges define tres aspectos de la novela de Bioy: «Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre esta novela admirable; sobre la descuidada felicidad de su estilo oral, sobre su trama onírica, sobre el hábil manejo del carnaval para facilitar lo fantástico. Yo he preferido destacar su valor como símbolo» (Borges, 1999, p. 286). Este planteo pareciera dialogar con la sintética fórmula *mito*, *lenguaje* y *estructura*, que formulará Carlos Fuentes (1969) en torno a la renovación narrativa latinoamericana más de una década después.

[4] Según el diario de Bioy, «"La fiesta del monstruo" fue escrito a fines de 1947» (Bioy Casares, 2006, p. 33). Esto da lugar a la lectura de Ismael Viñas, bajo el seudónimo V. Sanroman, en su comentario crítico publicado en el número 7-8 de *Contorno*, de julio de 1956, en la que la continuidad entre este cuento y «*L'illusion comique*» le permite señalar que la versión del peronismo que plantea Borges «parece haberse constituido en el primer momento y se ha mantenido incólume a través de diez años» (Viñas, 2007, p. 172).

[5] Luego de aquella transmisión, el derrocamiento y la proscripción del peronismo harían permanecer inédito aquel texto por más de quince años. En el segundo aniversario de la muerte del escritor (y primer centenario del poema nacional), el diario *La opinión* lo publicaría por primera vez, bajo el titular «Un texto desconocido de Leopoldo Marechal», como «*Martín Fierro* o el arte de ser argentinos y americanos», en el suplemento cultural del 25 de junio de 1972.

[6] Si bien cabría un desarrollo mayor que aquí no es posible, no queremos dejar de señalar que, en agosto de 2015, el Centro de Experimentación del Teatro Colón montó la obra *Teatro Martín Fierro*, una propuesta multidisciplinaria, basada en el relato «Deshacerse en la historia», en la que Sergio Chejfec fue responsable del libreto; Pablo Ortiz, de la música; Agustina Muñoz, de la dirección actoral; y Eduardo Stupía, de la dimensión plática y visual de la puesta.

[7] Valga como ejemplo del procedimiento airiano la siguiente cita: «El vampiro que, al no verse en el espejo, cree que sigue oculto dentro de su mamá, muerto, no dista mucho de las razones que le permitirían "engancharse" en la lucha revolucionaria, en cualquier estado en que se encuentre» (Aira, 1975, p. 52).

[8] Situamos en el origen de esta serie la novela Moreira (1975), de César Aira, y el poema «Moreira» (1987), de Néstor Perlongher, textos que ofician el cruce del motivo literario del gaucho (y sus satélites) con ciertas manifestaciones contraculturales propias del cambio de paradigma estético-cultural de los sesenta (*Beat Generation*, *rock*, movimientos *hippies*, *Gay Liberation Front*).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

SANTIDAD Y NUMINOSIDAD EN *ROMANCE DE LA NEGRA RUBIA*, DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Graná, Leonardo

Leonardo Graná leonardo.grana@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431013/index.html

Resumen: En la última década, la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara publicó una trilogía compuesta por las novelas *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). En ellas se observa un interés por el campo de la religiosidad, en general, y el de la religión popular en particular. El siguiente trabajo tiene como objeto de reflexión la tercera novela de la trilogía y el modo en el que, en ella, se manifiesta la idea de santidad del personaje principal. Esta novela, especie de hagiografía invertida, pone en juego y en discusión las posibilidades de expresión de lo santo por fuera de los carriles de una religiosidad oficial. Para ello, estudiaremos el camino de canonización y de prácticas de la santidad según el concepto de lo numinoso, tal como lo elabora el teólogo Rudolf Otto.

Palabras clave: *Romance de la Negra Rubia*, Santidad, Religiosidad Popular, Numinoso, Hagiografía.

Abstract: *Argentine writer Gabriela Cabezón Cámara published during these last ten years a trilogy* –La Virgen Cabeza*(2009),* Le viste la cara a Dios *(2011), and* Romance de la Negra Rubia *(2014). It is noticeable that there is a particular focus on religiousness in all of them, specially the popular dimension of it. This paper analyzes the religious dimension of the third novel's main character.* Romance de la Negra Rubia *is meant to be some kind of inverted hagiography, and it discusses and articulates different ways the holy may be expressed, ways that are not considered canonical or official. We analyze the canonization process and some holy practices in the novel from the point of view of the concept "numinous" as famously presented by German theologian Rudolf Otto.*

Keywords: Romance de la Negra Rubia, *Holiness*, *Popular Religiousness*, *Numinous*, *Hagiography*.

INTRODUCCIÓN

En 2009, la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara publicó la novela *La Virgen Cabeza*. En los años 2011 y 2012, aparecieron la primera edición digital y la primera en papel de la *nouvelle Le viste la cara a Dios*. En 2014, se editó *Romance de la Negra Rubia*. Con estas tres novelas publicadas, más la transposición de la segunda a novela gráfica, Cabezón Cámara logró rápidamente captar la atención, por un lado, de la crítica y de la academia, que encuentran en esos textos núcleos

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

intelectuales y estéticos interesantes para el debate, y, por el otro, extrañamente también la del Estado, que les otorgó en 2013 a la autora y al dibujante Iñaki Echeverría la distinción Alberto Palacios por la mencionada novela gráfica, Beya, en reconocimiento a su aporte cultural a la lucha contra la trata de personas.

Quien haya leído las obras de esta autora, que forman según ella una trilogía construida desde la oscuridad (Domínguez, 2014), recordará algunas de las líneas de tensión que estructuran no solo cada historia, sino también la escritura y las variadas estrategias narrativas que conforman los textos. Estamos pensando ahora particularmente en tres líneas de tensión. La más evidente es la de la violencia. Quizá de modo asfixiante en la *nouvelle Le viste la cara a Dios*, pero puntal necesario en la trilogía entera, las diferentes expresiones violentas (y usamos «expresión» en todas sus dimensiones) instalan de modo insoslayable una crítica de las asimetrías, las fronteras, los territorios, y de las prácticas e identificaciones que todo aquello conlleva. Es en la experiencia de lectura donde estas violencias parecen reventar en el rostro del lector. Incluso esto se tematiza explícitamente en la escena de apertura de *Romance de la Negra Rubia*, en la que se presenta pictóricamente la irrupción policial en un desalojo. Ese es el instante que «explotaría en las cosas», y cuya explosión inminente «no es más que restos estallados» (p. 11).

Luego, siguiendo con las líneas de tensión en la obra de Cabezón Cámara, tenemos la de los géneros y las sexualidades. En algún punto, cada fábula en su superficie presenta como núcleo una trama entre cuerpos, identidades e interpelaciones, no siempre convergentes ni carentes de peligro. La sexualidad en su gradación compleja, que va de lo festivo-existencial hasta el abismo de la violación y el crimen, juega un papel fundamental al abordarse las obsesiones de esta obra.

Finalmente, la tercera línea de tensión en Cabezón Cámara se da en torno de lo religioso, ya sea en términos generales (en cuanto práctica comunitaria), ya sea en términos particulares, cuyo foco, en este caso, está puesto en la tradición judeocristiana. Este punto, que la crítica siempre reconoce como pertinente, es quizá el más opaco de todos porque se trata del factor inesperado. Géneros, sexualidades y violencias son caminos de reflexión por los que estamos acostumbrados a transitar en la literatura contemporánea. Sin embargo, más allá de la evidente relación que puede establecerse entre las tres tensiones, relación que aparece claramente en Cabezón Cámara, lo religioso puede confundir en las primeras lecturas, pero su persistencia en la trilogía confirma su fuerza central y no meramente estilística, con lo que se vuelve algo más que una mera nota revulsiva dentro de la profusión crítica que la trilogía propone.

Ante la persistencia de lo religioso en las novelas de Cabezón Cámara, nos atrevemos a pensar que esta trilogía oscura es, en gran medida, una trilogía religiosa, no solo por los nombres evidentes de las dos primeras obras, sino porque todas ellas están atravesadas por la sacralidad, la profanidad, el misticismo, el milagro, el martirio, la santidad, el santoral, la profecía, etc., y todo desde una explicitud cuando menos destacable. Por ejemplo, la escritora argentina Alejandra Zina, en la presentación de *Romance de la Negra Rubia*, en Buenos Aires, en marzo de 2014, abordó la novela desde la fe; dijo, en términos ante todo poéticos, que allí «la fe, aparte de misteriosa, es sensual, calentura de cuerpo y corazón, culminación amorosa».

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En varias entrevistas, Gabriela Cabezón Cámara se dedicó a reflexionar sobre esta dimensión religiosa en sus novelas. Nos interesa nombrar en este momento la conversación que Cabezón Cámara y Leonardo Oyola tuvieron junto con Esteban Bitesnik en la Biblioteca Nacional (Ciudad de Buenos Aires) en octubre de 2014, en la que el coordinador del encuentro asoció el interés de ambos escritores respecto de los superpoderes (de los personajes de la cultura pop) y la religión, expresado, por ejemplo, en Cleopatra, la travesti de *La Virgen Cabeza* a quien se le revela la Virgen, y se cuestionó de dónde proviene dicha inquietud. Cabezón Cámara respondió que esta presencia en su literatura se debía a la socialización religiosa y de la industria cultural que ella había incorporado y consumido. En el plano de la «mitología religiosa», la autora encontraba que el superpoder está presente, y por eso los santos no son diferentes de los superhéroes. Y los describió a los primeros así: «Siempre son héroes individuales, que se recortan de la masa, que tienen alguna conexión especial con algún más allá, [...] y que arreglan las cosas más o menos solos, aunque sea [...] en nombre de Dios».

En este punto queremos detenernos. De todos los campos semánticos en torno a lo religioso, la santidad y su presencia en la novela *Romance de la Negra Rubia* parecen ser una buena puerta de acceso. La narradora y protagonista de la obra es una artista que se llama Gabi y que, en defensa narcotizada de una ocupación ilegal y comunitaria de un edificio, ante la orden de desalojo decide inmolarse con querosén y fuego. Su largo estado crítico la transforma en la víctima enseña de los artistas okupas a quienes, luego de la batalla campal, se les permite volver a la habitación del edificio. La narración del desalojo, cuenta la voz narradora, coincide con «la cronología de una santidad, la mía» (p. 12). El segundo capítulo, titulado «Cómo me hice santa» (pp. 15-17), presenta el momento de la alianza, el grito de «¡Tenemos una muerta!» (p. 15) de la multitud al saberla en coma farmacológico. Este *plus non ultra* es el que cubre la historia de Gabi con los rasgos del martirio y del sacrificio. El acto de inmolación es nombrado en el texto como el «mito del origen» y el «sacrificio fundante» (pp. 32 y 33). Retrospectivamente, su vida y su agonía son reelaborados hagiográficamente: mientras ella es trasladada al hospital y los okupas acampan fuera del edificio, se produce el milagro de que nadie quede desamparado cuando comienza a llover (pp. 16-17). Se recuerdan, además, las palabras que Gabi había dirigido a los policías antes de inmolarse: les había dicho que ellos no regresarían nunca al edificio. Como pronto cayeron víctimas de sus propias tramas delictivas, se reinterpretaron las palabras de la protagonista como una profecía. Por todo esto, Gabi reconoce que se ganó «una aureolita de santa» (p. 26) durante su estadía en el hospital.

Una vez recuperada, las cicatrices de su cuerpo son testimonio de la historia recién resumida, y, ante el apoyo de la comunidad de artistas okupas, capitaliza el poder adquirido y se convierte en líder de un movimiento organizado de ocupación de edificios. Como tal, también es presentada como pieza central de una obra de arte que se exhibe en Europa, donde conoce a una mujer alemana, Elena, que compra la instalación (pp. 37-40). Se enamoran y, por un lado, construyen una relación afectiva y erótica muy unida, y, por el otro, realizan una composición artística en la que se pone en cuestión el poder y la opresión a lo largo de la historia occidental y de la Argentina (pp. 47-60). Elena, quien se encuentra en la fase terminal del cáncer que padece, no solo le lega a Gabi

PDF generado a partir de XML-JATS4R

todo su dinero, sino que también le ofrece literalmente su rostro para que se lo transplante. Así, luego de la operación, Gabi gana las elecciones para ser jefa de gobierno en Buenos Aires y, ante la imposibilidad de contener la migración interna que quiere asentarse en la ciudad, renuncia y se retira a sus casas dispersas por el mundo (pp. 62-68).

El entramado en el que resaltan las instancias de lo religioso no surge, así, al azar. Sin embargo, no se trata de una cristianización de la narración en un sentido ingenuo, es decir, sin dobleces. Por el contrario, aquí encontramos un uso estratégico de lo cristiano para conformar una obra de una religiosidad no religiosa, furiosa y abrasiva. La inteligencia que los textos de Cabezón Cámara muestran se ve, por ejemplo, en esta tensión irreconciliable. En su primera novela, *La Virgen Cabeza*, la narradora y protagonista observa los milagros que pueblan la villa gracias a la Virgen y su intercesora; a pesar de su comprensión escéptica, por fuera de toda fe, reconoce que «…éramos Dios, algo de lo sagrado circulaba entre nosotros» (p. 96). Este parece ser el nudo de significados que hay que desatar: la sacralidad austera de un universo profano. Para dejarlo en claro, no intentamos darle ni a la obra ni a Cabezón Cámara una intervención proselitista dentro del campo intelectual; solo intentamos comprender cómo opera el marco religioso y cristiano dentro de su novelística. En septiembre de 2013, la autora publicó en la revista del diario Clarín un artículo sobre la devoción a la Difunta Correa; el texto cerraba con la siguiente afirmación:

> Es celosa Deolinda como es celoso Jehová […]. "Celosa" dicen sus creyentes ahí donde yo diría vengativa pero yo no creo y me quedo afuera de los celos de Dios y de todos sus santos y también afuera del consuelo de su amor» (http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/las-devociones-populares-en-la-literatura-2-la-difunta-correa-por-gabriela-cabezon-camara/).

Si algo deseamos reconocer y pensar en la obra de la autora es justamente este hablar de lo religioso a pesar de que no se esté enunciando desde dentro, sino desde una periferia que no observa para ofrecer simplemente la crítica fácil o directa, sino para darle más espesor y lucidez al vacío que mira a los ojos aquello que no puede más que percibir como otro vacío.

Entonces, la santidad. Parece evidente que ni de las mismas obras literarias ni de otras intervenciones públicas de Cabezón Cámara sea posible encontrar una reflexión sistemática sobre este campo, ni tampoco se observa un conocimiento que podríamos considerar estrictamente académico. Aparte de ciertos momentos que ofrecen una rigurosidad mayor, más bien podemos considerar que los usos de lo religioso que la autora presenta son justamente un juego del lenguaje, más próximo al sentido común (como se ve en la cita antes expuesta sobre el significado del santo) que del discurso sesudo de quien investigó para construir su obra.

En este artículo, desarrollaremos diferentes acercamientos al problema de la santidad, en particular, y de lo religioso, en general, en la novela *Romance de la Negra Rubia*. Para ello, primero abordaremos la cuestión de la presencia de la tradición de la religiosidad popular argentina en la obra de Gabriela Cabezón Cámara. Luego, intentaremos ampliar el concepto de santidad y de religión popular con el objetivo de no reducir el proyecto literario de la autora a una mera etnografía. Lo haremos basándonos, en buena medida, en los estudios descriptivos y estructurales de la crítica y escritora argentina María Rosa Lojo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sobre los santos populares en la Argentina. Finalmente, consideraremos algunos aspectos de la novela desde la perspectiva de la numinosidad, según entiende el teólogo y filósofo Rudolf Otto.

Dos observaciones antes de comenzar con la reflexión. Primero: aunque este trabajo se centre en *Romance de la Negra Rubia*, a veces traeremos a colación las otras dos obras de la trilogía cuando sea necesario aclarar algún punto y sean estas novelas las que mejor sirvan para ello. En este sentido, este estudio toma como principal objeto de investigación la última novela de la trilogía, pero el tema, bien mirado, abarca las tres obras y, en definitiva, a la poética de Gabriela Cabezón Cámara.

Segundo: el proyecto estético de la autora se construye en buena medida en la acumulación de significados. Por lo tanto, en ocasiones nuestra reflexión buscará dar cuenta de esa polisemia. La dificultad de diferenciar con claridad los diversos planteos que se superponen complica el estudio, pero, en definitiva, lo vuelve más pertinente. Solo como ejemplo: la segunda obra de la trilogía se llama *Le viste la cara a Dios*. Este título presenta al menos tres significados. Primero, el más corriente, alude al plano sexual. Un segundo plano recuerda a Éxodo 33, 18-23, en el que se afirma la imposibilidad del ser humano de enfrentarse al rostro de Dios. Estos dos primeros significados se encuentran en la novela de modo inmediato: sexualidad y misticismo son los planteos narrativos que mueven la historia. Pero también se hace referencia en la *nouvelle* a Auschwitz y a los prisioneros llamados «musulmanes» (Cabezón Cámara, 2012, p. 33), y aquí surge la tercera decodificación: Primo Levi afirmaba en sus escritos que los musulmanes, aquellos prisioneros que llegaban a sufrir extremos de inhumanidad, «le veían el rostro a la Gorgona» (según el análisis de Agamben, 1999, pp. 53 y ss.). Como se puede apreciar, el título de la novela de Cabezón Cámara es inestable en su interpretación, y no es posible dar cuenta de un plano significativo sin anunciar el otro.

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA SANTIDAD

Comencemos este breve acercamiento con la definición de «santo», específicamente en el catolicismo, que es la tradición religiosa en la que Cabezón Cámara se enfoca en sus novelas. En el campo de la historiografía, se reconoce que, según los cánones de la Iglesia católica, «santa» será aquella «persona fallecida que sobresalió en sus virtudes [...]; que poseyó fe, esperanza y amor; [que] demostró sabiduría y justicia; [que] ejerció moderación y perseverancia» (Mulder-Bakker, 2002, p. 3). Y todo esto en grado heroico, con una presencia importante en la veneración del pueblo luego de su muerte y con milagros comprobados. Como aclara la investigadora recién citada: «[l]a santidad [...] es una cualidad asignada póstumamente» (2002, p. 4). La principal codificación de este complejo panorama es un texto de la primera mitad del siglo XVIII, escrito por el cardenal Lambertini, futuro papa Benedicto XIV. Pero los papas ya ostentaban el poder único de canonizar fieles desde el siglo XIII, y es en este periodo cuando se solidifica la antiquísima tradición hagiográfica, puesto que uno de los requisitos formales de todo el proceso era la redacción de la vida del potencial santo para su posterior juicio. Sin embargo, quedan así varios siglos previos sin cubrir, y aquí está el fermento del culto de los santos: todo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

debe comenzar con la veneración popular, que no suele esperar la confirmación institucional, lo que lleva a que la superposición de ambos niveles no siempre sea exacta.

Con lo dicho, encontramos la gran primera dificultad, que surge de que el mismo concepto de «santo», aunque circunscripto al cristianismo, no es unívoco (Mulder-Bakker, 2002, p. 8). Más allá de la idea de perfección que conlleva, su verdadera fuerza surge de una polisemia incontrolable. No obstante, se sabe que los primeros santos cristianos fueron los mártires, por lo que, a lo largo del tiempo, el gran eje que organiza este concepto siempre es la muerte. Si, por una parte, la santidad, si bien puede constituir una aspiración individual, es necesariamente adjudicada por el reconocimiento del otro; por otra parte, la interpelación solo cobra su real dimensión una vez muerto el candidato, puesto que en vida la cadena de acciones que hacen que la existencia sea santa no está cerrada. Es decir, santidad y muerte se exigen porque una implica la apertura que la otra promete —en definitiva, hay una incertidumbre intrínseca en la vida, y la santidad allí no es algo inalienable—. Previa a esta alianza, solo se puede confiar en la interpelación de la comunidad que inviste al sujeto. Estas dificultades muestran que la santidad, pensada como identidad, es interesantemente problemática.

La santidad eclesiástica y oficial exige, por definición, que la persona no esté viva. El historiador Peter Brown afirma que el culto a los santos permite «la unión del Cielo y de la Tierra» mediante la intercesión de «seres humanos muertos» (2015, pos. 475, traducción propia; ver también Mulder-Bakker, 2002, pp. 8 y ss.). Brown afirma en otra parte que «[n]ada hizo que su papel como agentes específicamente humanos de la divinidad fuera más evidente que el momento en que se los veía de modo más humano: es decir, cuando morían» (1993, p. 13; traducción propia). La santidad es la coronación de una vida ejemplar, y para asignar aquella la Iglesia necesita inferirla del pasado, estudiando la vida ya clausurada, y de lo que vino después, la respuesta pública ante dicha vida y la manifestación intercesora y milagrosa del candidato.

Por último, cabe recordar otra tradición, la del ascetismo cristiano en sus orígenes durante el siglo IV en Egipto y principalmente Siria. Los historiadores de lengua inglesa nombran a las figuras ejemplares de este fértil territorio (anacoretas, estilitas, ermitaños, eremitas, etc.) como los *holy men*, lo que permite pensar biografías y experiencias comunitarias, previas a la codificación eclesiástica del siglo XVIII, de lo que se puede llamar el guion de la santidad. Holy, como también su equivalente alemán, remite en español a lo 'santo' y a lo 'sagrado' (de allí que la famosa obra de Rudolf Otto tenga en español la doble traducción). Estos *holy men* experimentaban y construían biografías en torno a «un concepto de "lo sagrado" más amorfo y más espiritual» (Cameron, 2001, p. 27) que el de siglos posteriores.

El amplio espectro de textos que recuentan la vida de los santos se puede reunir en el término de «hagiografía»[1]. Susana González Marín afirma que «entre los autores [críticos] que ofrecen alguna especificación del contenido [de las hagiografías] es frecuente que se mencione el elemento milagroso» (2000, p. 117). La función hagiográfica que es consideraba de modo indiscutible como la primera es la «glorificadora» y la «edificante» (2000, p. 118): «El valor ejemplar del santo, que resulta tan importante desde el punto de vista funcional, anula la posible pertinencia de la historicidad» (2000, p. 118).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Con todo esto presente, abordaremos a continuación *Romance de la Negra Rubia*, una hagiografía extraña, en primera persona, cuya transgresión al género se refuerza desde la misma titulación desviada y architextual de «romance» (en tanto novela, pero también con el significado de amorío, peripecia ajena a una santidad entendida desde la rectitud oficial).

SANTOS Y RELIGIÓN POPULAR EN LA NOVELÍSTICA DE CABEZÓN CÁMARA

Elementos Etnográficos

Romance de la Negra Rubia tiene como protagonista, como vimos, a Gabi, quien es considerada santa por el grupo de okupas con quienes resistió la intervención policial en el edificio que habían tomado. Dadas las circunstancias de su canonización, el carácter de santa de la protagonista no tiene como fundamento ninguna autoridad institucional, sino que es de carácter popular. Justamente, la investigadora Jimena Néspolo analiza este problema en las dos primeras novelas de la trilogía de la autora, *La Virgen Cabeza* y *Le viste la cara a Dios*. En un artículo de 2013, rastrea en dichos textos (y en otras obras de otros autores contemporáneos) aquello que le permite «relevar la proliferación de [...] prácticas [es decir, "la religiosidad popular" y las "devociones" asociadas] y calibrar el régimen estético que las mismas despliegan en la vida cultural argentina» (p. 126). Así, por ejemplo, se recuperan la figura de la Difunta Correa y el culto a María en *La Virgen Cabeza* (Néspolo, 2013, pp. 130-131). Asimismo, en *Le viste la cara a Dios*, se puede rastrear la devoción a San Jorge. Como el análisis de Jimena Néspolo es anterior a la publicación de *Romance de la NegraRubia*, naturalmente nada se dice en aquel sobre este texto; de todos modos, creemos que no es pertinente detenerse en esta cuestión, porque no parece haber en esta novela ningún elemento que remita a un rito o a una figura propia de la religiosidad popular argentina, con lo que debemos buscar otro enfoque para nuestro propio análisis.

El interesante trabajo de Néspolo se centra en los vasos comunicantes que se pueden establecer entre universo ficcional y cultura popular a partir de la presencia referencial en el texto (aunque trabajada estética y narrativamente) de ciertas prácticas reconocibles en nuestra amplia y compleja configuración cultural nacional. No es tarea menor dar cuenta de los modos en que la literatura enuncia diferentes procesos sociales y propone una mirada crítica sobre ellos, en el sentido de posicionarse dentro de diferentes alianzas y negociaciones de decodificación. Sin embargo, nuestra investigación va por otros senderos, unos que se alejan del posible carácter etnográfico (más o menos encubierto o divergente según el caso) de la obra de Cabezón Cámara. Una de nuestras hipótesis es que la santa de *Romance de la Negra Rubia* puede ser considerada popular, según veremos, pero que su valor trasciende este plano de lo puramente contextual o etnológico. Esto se debe a que, primero y como ya observamos, esta novela evita la referencialidad inmediata que sí se encuentra en las otras dos novelas de la autora. No obstante, al considerarla como parte de un conjunto, se disuelve el marco etnográfico, que vincula una narración desde las periferias urbanas y sociales a un pacto mimético de decodificación. Es decir, más allá de remitir al campo de la religiosidad popular o no, el proyecto literario de Cabezón Cámara parece

PDF generado a partir de XML-JATS4R

no posicionarse intelectualmente según los efectos de realidad disponibles en las estrategias narrativas utilizadas.

La cuestión, para nuestra investigación, no es dar cuenta simplemente de una presencia, sino de las posibles lecturas significativas que esa presencia permite según las tensiones que la trama narrativa construye. Si no el peligro radicaría para nuestra investigación en hacer de la presencia un valor autónomo, con lo que, de exagerar esta posición, podríamos construir nuestro análisis desde un populismo cultural (Cevasco, 2014, p. 115), o, peor, achacar dicho populismo cultural a la novelística de Cabezón Cámara. Si del primer peligro nos defendemos mediante el resto de este estudio, el segundo (suponer que las novelas de Cabezón Cámara celebran lo popular como positivo en sí y no que presentan el problema de la relación y la jerarquía) se ve complejizado al leer críticamente la trilogía como un todo. En el capítulo octavo de *La Virgen Cabeza*, la periodista Quity narra homodiegéticamente su primera impresión respecto de las veneraciones populares de la villa en la que había ingresado. Leemos: «Dani y yo mirábamos todo con una ironía un poco pelotuda. Tardé meses en perder esa perspectiva; el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas que éramos él y yo en ese momento» (2009, p. 56). El acento aquí no está puesto en el objeto, sino en la mirada que organiza la comprensión del objeto. Si, según dice la voz narradora, se pasó finalmente de una decodificación violenta a otra que, sin describirla, al menos carece de dicha violencia simbólica, lo importante es la pregunta por la interacción entre diferentes posiciones dentro del campo cultural y no simplemente la valoración acrítica.

Santidad Popular: cómo y para qué

Si bien no parece conducente para abordar *Romance de la Negra Rubia* el tipo de análisis que consideramos referencial, es posible avanzar por este camino desde otra perspectiva. En 2007, la escritora e investigadora María Rosa Lojo publicó *Cuerpos resplandecientes*, una colección de cuentos centrados en los santos populares de la cultura argentina. Este libro sobre devociones populares, según la autora, es parte de su proyecto de estudiar «la construcción del imaginario argentino» mediante la ficción, proyecto en el que ya había encarado el tema de la muerte y del amor en sendos libros, publicados en 2000 y 2001. La colección *Cuerpos resplandecientes* tiene cuentos sobre, entre otros, la Difunta Correa, la cantante Gilda, el Gauchito Gil, el ahora beatificado Ceferino Namuncurá y el ahora santificado cura Brochero. Lo que nos concierne para este trabajo es el breve, pero profundo estudio que Lojo incluye como introducción al libro. En esas páginas, la autora elabora una figura de la santidad popular según las diferentes características que condicionan la santificación realizada por fuera de las instituciones y la trama hegemónica de significados (pp. 7-13). Si nos atenemos a este campo de características que, según afirma Lojo, comparten en mayor o menor medida los santos populares, ahora sí podemos cuestionarnos si la protagonista Gabi participa de la familia descripta por la investigadora sin la exigencia de una relación directa y referencial con las veneraciones presentes en nuestra cultura.

Lojo propone cuatro grandes rasgos. Primero, el hecho de que suele ser común la marginalidad de prácticas y de experiencias de estas figuras; es decir, estamos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

muchas veces ante una biografía no afín a los valores y la moral considerados virtuosos por la religión oficial. Muchos de estos personajes «vivieron al margen de la ley, incurrieron en la violencia y el crimen, o por lo menos no se destacaron, antes de su muerte, por la ejemplaridad de su conducta» (p. 9). Segundo, la autora tiene en cuenta la relación estrecha entre el santo o la santa y los sectores populares de la sociedad, ya sea por «pertenencia» o por «cercanía indiscutible» (p. 9). La tercera característica es la experiencia del sufrimiento, parte crucial en cualquier camino del héroe para satisfacer su destino (p. 10). Por último, el cuarto rasgo es la manifestación de la santidad mediante el milagro, elemento confirmador del carácter particular y extraordinario de la figura en cuestión (pp. 10-11). Excepto este último rasgo, los anteriores no son suficientes ni exclusivos para la constitución de una hagiografía. La comparación tácita a la que Lojo se enfrenta es a la de las vidas de santo paradigmáticas, elaboradas a partir de acontecimientos biográfico-narrativos hegemónicos según los discursos oficiales. Desde esta comprensión, podemos decir que no se trata de un simple listado de características lo que enuncia la investigadora, sino que es la propuesta de formaciones alternativas más o menos cercanas o en disputa con la discursividad hegemónica según las prácticas y experiencias religiosas de sectores populares.

Es en este sentido como abordamos la novela de Cabezón Cámara. La protagonista, Gabi, tiene correspondencias claras con el análisis de Lojo, y este carácter con el que se construye narrativamente la santidad popular en la novela permite reforzar el valor transgresivo que mueve la relación de la protagonista respecto del orden establecido. Parte del proyecto político y estético de Cabezón Cámara es discutir lo que entraña el concepto de «orden establecido», y lo discute desde ficciones cuyos materiales están ajenos al consenso de sensibilidades y decodificaciones legitimadas.

Veamos cómo estas características se adecuan a la novela de Cabezón Cámara; lo haremos en otro orden para una mejor argumentación. Para comenzar, la combustión como acto de resistencia es el elemento fundante en la biografía de Gabi. Como dijimos en la introducción, en este momento, se presentan agrupados varios conceptos de carácter religioso: el martirio, el sacrificio, la profecía, el milagro y la santidad. Sin esto, las otras características parecen no ser suficientes para destacar la interpelación de santidad que se asigna popularmente al personaje. El acto de Gabi con el que se enfrenta al desalojo —narrado en el capítulo segundo, «Cómo me hice santa»— es percibido como un sacrificio. La narradora afirma en el capítulo 6: «Yo le decía a lo mío, a ese quemarme a lo bonzo, "el sacrificio fundante" o "el día del estallido"» (p. 32). En el último capítulo, se relaciona el sacrificio con el martirio: «Lo que es propio del martirio es volver al mártir signo [...]. No todo sacrificado genera una tradición, pero el martirio espontáneo siempre tiene un primer muerto» (pp. 72-73). Mientras la estaban trasladando al hospital, los okupas desalojados se cobijan bajo manteles de nylon justo antes de que se largara a llover. Esto se interpreta como un hecho milagroso: «Alguien leyó en eso el comienzo del milagro pero fue una lectura posterior en varios días a los hechos que relato» (pp. 16-17). El cuarto capítulo agrega un nuevo elemento ya desde su título, que es «La profecía». Se considera que Gabi también tiene algo de profeta porque sus últimas palabras antes de prenderse fuego luego se cumplen. Finalmente, «la aureola se coronó» (p. 26),

dice la voz narradora cuando los okupas recuperan el predio en el que habían estado viviendo.

Esto muestra cómo *Romance de la Negra Rubia* hace un uso heterodoxo de los conceptos que, en la tradición católica, tienen acepciones diferenciadas. Lo importante, entonces, es reconocer que este uso en la novela tiende más a la apertura y la flexibilidad que se encuentran en contextos paraoficiales, no tanto en la transpolación precisa de cada una de sus prácticas y experiencias, sino, sobre todo, en la forma de relacionarse con estos conceptos que no exige solución de continuidad.

Segundo, hablemos de la relación con «las clases populares, los marginales, los excluidos de toda índole» (2007, Lojo, p. 9). Este alineamiento se presenta plásticamente en la primera página de la novela, en la que se recupera el sentido común que sostiene el carácter represivo de la fuerza policial y judicial y su uso por parte del poder como mecanismo de sometimiento de los desposeídos. Así se presenta a «los cien canas que estaban formados atrás de ellos [los jueces] en un semicírculo en el que los vecinos se veían reflejados a sí mismos junto con las espaldas de los judiciales sobre las superficies combadas de los escudos de acrílico...» (p. 12). Justamente defender a los vecinos (concepto estratégico por excelencia en el sentido común, que siempre alude a la legitimidad basada en el conocimiento y uso del territorio, el orden y la cotidianeidad vulnerable) es lo que permite la alianza entre Gabi y los que ella llama «los míos»: la comunidad de artistas y bohemios primero (ella misma es poeta, es decir, tiene el capital suficiente para pertenecer), y luego de expandir el movimiento social, todos aquellos que participan de la ocupación de casas y edificios. Al final de la novela, cuando Gabi es elegida jefa de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la alianza se extiende: «Hice casas, monoblocks y penthouses y hubo nuevos edificios para muchos. Pero entonces empezaron a llegarnos pobres de todos los confines» (p. 63).

Respecto de la experiencia del sufrimiento, Lojo afirma que «[l]a idea de que el dolor y los obstáculos operan como medio imprescindible de perfeccionamiento y purificación es por cierto un concepto clave del cristianismo y, en particular, del catolicismo» (2007, p. 10). Como venimos afirmando, la novelística de Cabezón Cámara se presenta dentro y fuera de la extensa formación cultural del cristianismo, ya sea exponiéndolo como crítica, ya sea como parte de su tradición. La fuerte atención que presenta ante prácticas religiosas poco atractivas para la literatura actual es una marca destacable de la obra de Cabezón Cámara. Respecto del sufrimiento como medio de purificación, otra vez tenemos el «sacrificio fundante», según palabras de Gabi, pero también la enfermedad y la muerte de su amante. Al enterarse de que Elena tiene cáncer, Gaby recuerda que «muté en mujer de Lot en escultura de sal, volví la cabeza vi la muerte la guadaña, enmudecí, me hice piedra, me desmoroné [...]: ahí sí me desplomé, caí en picada, me rompí» (p. 54). Alrededor del primer sufrimiento, giran el poder y la política sintetizados en la santidad conseguida: Gabi es la líder que negocia con los poderosos la distribución de propiedades para sus seguidores. Respecto del segundo gran sufrimiento, tenemos la trama narrativa que se concentra en el amor y la sexualidad de la protagonista. Lo interesante es que, al final de la novela, Gabi renuncia a todos sus cargos y posiciones por agobio y desgano, y vive un duelo continuo por la muerte de Elena. Es decir, el ideal de perfección y purificación

PDF generado a partir de XML-JATS4R

se ve puesto en duda. ¿Cuál puede ser ese ideal, parece preguntarse la novela, de quien se siente suspendida en una «caída que no cae» (p. 68)? Quizá bien poco, apenas el hecho de «[saber que] se ha de morir, sentir ese sinsentido» que recién la protagonista comprende con plenitud luego de la combustión, «cuando había sobrevivido» (p. 76).

Finalmente, centrémonos en la marginalidad de las prácticas, un elemento clave en la poética de Cabezón Cámara. Desde su ingreso en el edificio ocupado, antes de la irrupción de la policía, Gabi se mueve por fuera de la convención hegemónica propia de los candidatos oficiales a santos. Una vez convertida en santa, la marginalidad se acentúa. No solo es considerada una presencia milagrosa, sino que también es la líder de un movimiento político de ocupación ilegal de viviendas. Además, la deformación provocada por la combustión desarticula cualquier tipo de cotidianeidad hasta el punto de transformarla en pieza clave de una instalación artística en Europa. Se enamora de la alemana Elena y viven una relación erótica de ensueño, relación que aún hoy para buena parte de nuestra sociedad, espacio de intervención e interpelación de *Romance de la Negra Rubia*, continúa siendo difícil de ubicar en marcos comunes de decodificación no violenta.

Luego de todo lo dicho, creemos que la referencia a la religiosidad popular en Cabezón Cámara no puede ser gratuita, sino que debe tener un valor, según expresa la investigadora Sonia Jostic en su exposición en el IV Congreso CELEHIS del año 2011. Allí sostiene que *La Virgen Cabeza* —y, por extensión, podríamos considerar también el resto de su obra— recupera de la religión popular el carácter infractor, que fortalece la postura de la trilogía enfrentada a la jerarquía y alineada a modos contrahegemónicos de entender la cultura.

Esta postura de enfrentamiento y de posición marginal se manifiesta de modo claro en el tercer capítulo de *Romance de la Negra Rubia*, que se titula «La voz de los sin voz». La narración explota este sintagma comprendiéndolo de diferentes puntos de vista, recurso constante, como dijimos, en las tres novelas de Cabezón Cámara. Por un lado, está la referencia a la importante y ya clásica pregunta por la subalternidad y la capacidad de enunciar desde dicha posición, unida a la cuestión de la representación y la transitividad enunciativa (Spivak, 1998). Esto no es ajeno a la poética de Cabezón Cámara, y, si afirmamos arriba que no nos concentramos en el valor etnográfico de la trilogía, es justamente porque la respuesta que ofrece la autora a estos interrogantes parece indicar una desconfianza a cualquier tipo de vicaría de la vocalización.

Hay un segundo significado para este sintagma: ahora no tener voz no es una metáfora de la subalternidad, sino de la muerte: «...los sin voz de verdad, los que ya no, los que tienen un relato redondo de sus propias vidas justamente porque no pueden contarlo, los que ya tuvieron fin» (p. 19). Ante este cierre absoluto de la capacidad de vocalizar, la narradora dice que toman la posta los deudos, quienes dan testimonio en nombre del muerto. Al final de la novela, en el capítulo llamado «Notas sobre el sacrificio», se asocian, por el contrario, testimonio y muerte en el mismo sujeto: el mártir (etimológicamente, el testigo). «...el mártir es quien vio todo hasta el final, pero en el final no hay nada apenas la propia muerte y de eso no hay testimonios, el mártir no puede hablar más que con sus pobres restos...» (p. 76). Como vemos, Cabezón Cámara hace uso de la polisemia y de los juegos de palabras para construir sentidos cada vez más complejos. Enunciación,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

testimonio, muerte, martirio; todo forma una cadena que busca apresar una experiencia que se escapa, que se presenta inefable. Aquí podemos decir que, si antes habíamos acentuado lo popular de la religiosidad popular, ahora nos encontramos el acento puesto en la primera parte de la expresión: hay en Cabezón Cámara una alianza, quizá equívoca e irónica, con la experiencia religiosa y con lo sagrado, que —nos recuerda la investigadora Sonia Jostic en la ponencia arriba nombrada— Mircea Eliade definía como la manifestación de lo completamente otro (Eliade, 1992, p. 19). Esta presencia de difícil asimiento, ya dijimos, es obstinada en la trilogía y parece ir más allá de la caricatura o de la transgresión.

Para concluir, en este apartado hemos seguido el análisis de María Rosa Lojo acerca de qué hace a alguien un santo popular. La santidad popular (es decir, la mediación del pueblo en la interpelación de santidad) funciona en Gabriela Cabezón Cámara como recurso múltiple para poner en juego, por un lado, un plano que podríamos llamar metafísico, en el que lo religioso arropa en términos tradicionales preguntas básicas del ser y de la existencia humana; y, por el otro lado, un plano en el que se tensan los campos discursivos de lo hegemónico e institucional y la contrahegemonía, ya se manifieste en la marginalidad de los personajes o en la crítica a formas automáticas de decodificación (por ejemplo, el discurso oficial o el sentido común).

EL ROMANCE NUMINOSO DE LA NEGRA RUBIA

La Discursividad de lo Santo

El vocabulario y la caracterización narrativa que se mueven en la obra de Gabriela Cabezón Cámara dentro del campo religioso contienen una doble faz: por un lado, la evidente crítica a procesos históricos y culturales que constituyen en parte el eje de nuestra tradición de la violencia; por el otro, y para nosotros es el aspecto crucial, una indagación en la experiencia basal que une lo humano con lo religioso —este último, en su sentido menos localizado—. La trilogía oscura y, sobre todo, la novela en la que hacemos foco trabajan con constancia la toma de consciencia que hace que el ser humano se posicione ante una realidad que va más allá de la rutina. Por eso, sus novelas se apoyan en acontecimientos críticos; en Romance de la Negra Rubia, hay nudos narrativos que producen fronteras, saltos cualitativos que imposibilitan homogeneizar la serie de acciones: la inmolación, la canonización, el despertar erótico, la muerte de la amante y el trasplante de rostro. En cada uno de estos puntos se abre una cuña donde se corporiza lo humano y se muestra —valga la aparente contradicción— en su aspecto más desencarnado. Que el texto se trame a partir de la negociación de lo religioso acentúa este campo de posibilidades.

Por ejemplo, las narraciones de la enfermedad y la muerte de Elena y el posterior trasplante de rostro. Cuando la narradora se entera de la enfermedad terminal de su amante, se relaciona sexualmente con ella «con la fiera intención de pronunciar un fiat ordenador de caos celulares», y la narradora afirma: «[L]a hice acabar como una fuente con furia de exorcista» (p. 54). Luego, leemos en el capítulo siguiente: «Elena [...] se murió: [...] la abracé como la virgen a su hijo, hicimos la piedad entre las dos» (p. 61); también: «[C]uando murió la luz de mis ojos, mi adorada, [...] se hizo carne de mi carne, salvada su carita de gusanos,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

rescatada la mía del incendio» (p. 61). Estas citas muestran el caso más explícito: la exploración de lo religioso mediante su transpolación por encadenamiento semiótico de semejanza o de contigüidad. Como vemos, en *Romance de la Negra Rubia*, la decodificación de los acontecimientos narrados circula por carriles que exageran y exacerban los marcos de una cultura cristiana media. Es imposible desligar acontecimiento y expresión porque las estrategias enunciativas de la santa Gabi acoplan cada núcleo narrativo con la enciclopedia religiosa del sentido común de modo tan obstinado que la lectura nunca se encuentra por fuera de esta discursividad profanamente religiosa.

Veamos ahora cómo la narradora resume metafóricamente su inmolación: «Fue como una caída libre y en el impacto del suelo, el fondo del precipicio, reventé como una bomba arrojada desde [un] avión» (p. 30). Durante la convalecencia, continúa la narradora, comienza una nueva experiencia: «...el después del estallido se me hizo levitación, como un impás surrealista, no caí, quedé flotando en la bruma hospitalaria y después volví a subir» (p. 32). Aquí ya tenemos imágenes y sugerencias de descenso y de ascenso, coherentes con el relato hagiográfico de cómo este personaje realiza su derrotero heroico para terminar santificado por sus seguidores.

Lo alto como zona de experiencia religiosa tiene su doble vertiente, como dijimos antes. Por un lado, la crítica de las jerarquías y los poderes: «Mientras tanto, mientras pude sostener conversaciones, negocié con los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo [...]: los más cercanos a Dios son nobles o son obispos cuando no son las dos cosas» (p. 41). Por otro lado, una auténtica expresión de apertura hacia una relación con los otros y lo otro de orden cualitativamente diferente. En el capítulo séptimo, la narradora cuenta su vida de santa. Como una estilita contemporánea, vive en lo alto de un edificio de donde no desciende, salvo excepciones y siempre «tapada por una tela, toda oscura» (p. 40). Desde allí se dedica a intervenir y mediar entre los poderosos y sus fieles para poder conseguir más edificios y habitaciones que ocupar. Leemos: sus fieles activistas le «habían reservado un piso, con vistas a río y parque, el piso de más arriba [...]» (p. 36). Al final de la novela, en el capítulo titulado «Ahora» (es decir, la vida de la santa una vez que renuncia a su poder político-religioso), se insiste en ese espacio elevado: «Cuando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto como para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana. La luz, como una planta: disfruto de la luz ahora, miro por la ventana todo lo que es en la luz» (p. 67). Finalmente, la narradora se posiciona enunciativamente en la contradicción de estas dos tensiones opuestas de elevación y descenso: «Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribo» (p. 68).

Lo que se va tramando es una narración saturada de fórmulas y de clisés religiosos, más o menos deformados y libremente utilizados, y siempre por fuera de lo institucional y de lo dogmático. La intervención en los campos semánticos e ideológicos donde se conjugan la santidad, el sacrificio, el martirio, el éxtasis, la mística, etc., permite la inscripción de instancias que consideramos —para darles un nombre— numinosas, según el famoso concepto del teólogo y filósofo Rudolf Otto aparecido en su libro *Lo santo o Lo sagrado*, de 1917. Tomamos este concepto, vale aclarar, sin pretender adscripciones confesionales ni de quienes

PDF generado a partir de XML-JATS4R

firmamos este trabajo ni, por supuesto, de Gabriela Cabezón Cámara. Lo que buscamos con él es describir esa insistencia presente en la obra de esta autora, insistencia sobre la relación última de lo humano consigo y con todo, engarzada en un texto que, dado el abarrotamiento de lo religioso, la presenta como coherente y legítima, puesto que el horizonte de lectura tiene como expectativa ese alcance.

Lo Numinoso

El concepto de lo numinoso explora, según Otto, aquellas zonas a las que una idea racional de la religión no accede. El teólogo comprende que el verdadero sentimiento religioso no solo se funda en bases racionales, porque «aun cuando los predicados racionales están de ordinario en el término más visible, dejan tan inexhausta la idea de la divinidad, que precisamente solo valen y son *para* y *en* un algo irracional» (p. 8; cursivas del autor). Otto reconoce que en el fondo se trata de asir el concepto de lo sagrado/lo santo (en alemán, *das Heilige*; en inglés, *the holy*), pero que la historia filosófica y teológica de este término impide abismarse a su fondo primigenio, «que se sustrae a la razón [...] y que es *árreton*, inefable» (p. 11; cursivas del autor). Así, lo «numinoso» busca alumbrar todo lo que la sedimentación cultural de lo «santo» encubre. Y Rudolf Otto agrega que «como es enteramente *sui generis*, no se puede definir en sentido estricto [...]; solo cabe dilucidarla» (p. 13). Por lo tanto, el teólogo se dedica a describir los aspectos que se presentan en esta experiencia, y estos solo los presenta mediante acercamientos y analogías.

Entre dichos aspectos, mencionemos el sentimiento de dependencia extrema, lo majestuoso, lo tremendo y lo fascinante (Cipriani, pp. 135-136). Del primero, Otto dice que lo llama «"sentimiento de criatura", es decir sentimiento de la criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas» (p. 16). Lo tremendo de lo numinoso tiene como correlato el pavor que se aloja en lo más nuclear de la experiencia ante la divinidad; según Otto, en las religiones que él considera mayores, «aquel estremecimiento primario vuelve a repetirse en la forma infinitamente ennoblecida de un temblor y enmudecimiento del espíritu, que llega hasta sus últimas raíces» (p. 24). Lo majestuoso en la experiencia numinosa, a su vez, apunta al elemento de «poder, potencia, prepotencia, omnipotencia» (p. 27). Por último, la conjunción de la majestad y el carácter *tremendum* produce el aspecto fascinante que presenta lo numinoso (pp. 47 y ss.).

En *Romance de la Negra Rubia* y, también, en la obra general de Gabriela Cabezón Cámara, encontramos narrado una y otra vez el enfrentamiento del ser humano ante el carácter disolutivo de la existencia. La consciencia de lo irrefrenable e irreversible de la finitud posiciona al sujeto en un estado de relación con lo otro, con un abismo impersonal, y desde esta posición surge lo que consideramos análogamente la experiencia de lo numinoso.

Ser consciente de la mortalidad es uno de los disparadores de esta experiencia; Gabi lo nombra como ese «saber que se ha de morir» y también como el sentimiento de «ese sinsentido» que se le manifiesta a partir de su convalecencia y su santidad (p. 76). La experiencia de la muerte busca construirse en palabras, y por eso la narradora dice, como ya citamos, que los muertos son «los que ya

PDF generado a partir de XML-JATS4R

no, los que no tienen un relato redondo de sus propias vidas justamente porque no pueden contarlo, los que ya tuvieron fin» (p. 19); también dice que «en el final no hay nada apenas la propia muerte y de eso no hay testimonios» (p. 76). Esta dificultad de incluir lo que solo puede enunciarse por fuera, lo que por definición corta la enunciación, es la que se ve acompañada por otras expresiones contradictorias y paradójicas, como las que ya también vimos del ascenso y el descenso.

Otro disparador es lo que Cabezón Cámara presenta como la experiencia de la corporalidad y de su sostén último en la dura y pura trama físico-química. En la hospitalización posterior a su acto de inmolación, Gabi, conectada a máquinas, se reconoce como simplemente «la procesadora entre dos clases de bolsas», es decir, «puro cuerpo en resistencia, las células trabajando para conservarse juntas, los órganos esquivando a la mortal entropía» (p. 32). Por encima de esta funcionalidad orgánica y fisiológica, la prosa de Gabriela Cabezón Cámara se obsesiona por la resistencia contra dicha entropía: la vulnerabilidad que es, en última instancia, siempre fracaso, porque «morirse es reviente igual como le contestó Adorno [...] al buen Rilke que decía que es mejor morirse en casa», y, en definitiva, «[m]ejor sería no morirse» (p. 75).

La consciencia de lo irremediable de la existencia se inaugura en la trilogía en el mismo título del primer capítulo de *La Virgen Cabeza*: «Todo lo que is born se muere» (p. 9). La trilogía se cierra, como ya citamos, con ese «[s]aber que se ha de morir» de la última página de *Romance de la Negra Rubia* (p. 76), haciendo explícito el reconocimiento de esta verdad existencial. De este modo, la obra de Cabezón Cámara comprende un memento mori que, lejos de ser machacón y manido, pretende abismarse al fondo de esa posición en que se encuentra el ser humano. Allí mismo, en ese fondo, surge el sentimiento de absoluta dependencia y de reconocerse como criatura, sentimiento que aquí llamamos numinoso.

Ahora bien, criatura, es decir, ente creado, pero no con valor religioso que se apoya en una divinidad personal, sino creado sin agencia (lo que provoca pavor) y por fuerzas que no son exclusivas de la filogénesis de nuestra especie, como por ejemplo se observa en el título citado a comienzos de este párrafo. En citas anteriores reconocíamos que el cuerpo se manifestaba como una «procesadora» (p. 24), la enfermedad se concibe como un «caos celular» (p. 19), y el camino de santificación se lo considera una «explosiva entropía» (p. 26). El vocabulario es el de los procesos y el de las fuerzas de la naturaleza, lo que hermana al ser humano al resto del universo. Allí mismo está la dependencia, y parte de la consciencia de lo irremediable que estamos pensando surge de esta igualación ontológica y de la asimetría entre la narración pavorosa de la disolución y la indiferencia final del todo.

La hagiografía que una comunidad construye puede arropar un indicio de lo santo, aunque en *Romance de la Negra Rubia* y en las otras dos novelas esto no significa que se trate de aquello que se configura en los discursos oficiales. El carácter subversivo de la autohagiografía que Gabi compone muestra que no es bajo el amparo de lo institucional ni de la aparente historia de los vencedores donde se encuentra la posibilidad de manifestación numinosa de lo santo. De aquí la analogía entre los personajes abyectos de Cabezón Cámara y los santos de la cultura popular tal como los analiza María Rosa Lojo: así la obra de Cabezón Cámara propone un pseudosantoral conformado por Gabi, la santa bonza; por

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la travesti que jura comunicarse con la Virgen y, gracias a ello, funda un negocio hiperrentable en la villa donde vive (de *La Virgen Cabeza*), y también por la joven secuestrada y prostituida salvajemente hasta que tiene la posibilidad de escaparse cobrándose venganza de sus captores y termina vestida de Virgen María (de *Le viste la cara a Dios*).

En *Romance de la Negra Rubia*, se discute explícitamente qué es lo sagrado. En el capítulo «El trabajo», Gabi y su amante discuten las relaciones de poder: Elena quiere enunciar qué es aquello «que lleva de Cristo al Vaticano» (p. 60), y afirma que «lo que hace a lo sagrado son los muertos que llevamos en la espalda, el sacrificio cero, el primigenio, el que cimienta la raíz de lo que somos, siempre un grupo que mata o será muerto» (p. 60). A esto, Gabi escribe lo siguiente: «Yo no acuerdo ni acordé ni me importó» (p. 60). Más allá de lo problemático del cierre de esta frase (la indiferencia, digna de otro análisis independiente), vemos que no acepta la idea de lo sagrado que le propone su compañera.

Entonces, primero, hay una preocupación explícita por las manifestaciones posibles (o no) de lo sagrado —o santo o sacro—. Segundo, Gabi rechaza la idea de que lo sagrado sea el sustento aprovechable para la opresión y la violencia entre grupos, y no porque tal cosa no exista. La experiencia numinosa surge ante la manifestación del eros y el tánatos como fuerzas primordiales, y muestra que el vocabulario mismo de la vida y del universo es el de la violencia (y se traslada al ser humano, como dijimos arriba). Aprovecharse de la vulnerabilidad propia de la existencia, vulnerabilidad que fascina y apabulla, con el objetivo de dominar, no parece ser un argumento legítimo —aunque muchos de sus personajes lo exploten con frecuencia— en la obra general de Gabriela Cabezón Cámara (Graná, 2012 y 2015). Para los personajes más lúcidos de la trilogía, aquellos alcanzados por la experiencia de lo numinoso, hay un corte, una decisión de no promover el carácter precario de la vulnerabilidad del ser humano. De allí, por ejemplo, la escena de la pietà, en la que Gabi abraza a su amante agonizante por la enfermedad, mientras la inyección voluntaria de morfina hace lo suyo: «Desnudas las dos nos abrazamos nos miramos a los ojos cuando entraba la morfina a su cuerpo moribundo se durmió se apagó duró un segundo y se enfrió Elenita entre mis brazos» (p. 62)[2].

Atravesados los cuerpos por la disgregación inevitable, la experiencia de enfrentarse a la muerte del otro y negociar y apaciguar el sufrimiento que nunca se anula, todo esto es en Cabezón Cámara un límite tangible y explícito en el que se le ve el rostro a la existencia (para usar ecos connotativos del título del segundo libro de la trilogía). Y esto es, justamente, lo tremendo, lo que causa temor, y también lo que fascina. Este doble juego, que, en *Romance de la Negra Rubia* y en las otras novelas de la autora, exige la constante enunciación que busca poner en palabras aquello que da miedo porque se comprende demasiado, y en lo que se insiste en narrar porque nos ha abducido y encantado, a través de este doble juego de fascinación y de pavor ante el vacío y el abismo del todo, la lucidez de la escritura de Cabezón Cámara roza lo sagrado en términos negativos, una numinosidad que no sacraliza nada, porque no hay nada sacralizable: una hierofanía no hierofántica (Eliade, 1992, p. 19).

La manifestación de lo numinoso reubica al ser humano en un universo en el que la humanidad no tiene suficientes armas para luchar contra el rasero que lo regresa a su materialidad. Olvidado de esta verdad, hay prácticas y experiencias que lo obligan a acercarse a este reconocimiento: en *Romance de la Negra Rubia*

PDF generado a partir de XML-JATS4R

están bien presentadas en la santidad de Gabi, en su relación amorosa con Elena y en la performance artística que juntas crean. Es decir, lo religioso, lo erótico y lo artístico. Estas prácticas y experiencias tienen un aire batailleano que, aunque no sea el eje de este trabajo, creemos importante destacar: para el pensador George Bataille, «la religión, el erotismo y el arte se convierten en formas de la transgresión que posibilitan al hombre retornar a su condición originaria y a la violencia natural que la circundaba» (Fabbian, p. 50).

Así, la santidad en la novela se negocia de modo externo, en la relación con los seguidores y el mundo de la política, y de modo interno, en relación con la experiencia de esta numinosidad irreligiosa. En ambos casos encontramos una transgresión de los discursos y de los aparatos de la religión oficial. Solo por fuera del control y del protocolo de canonización institucional, Gabi tiene la posibilidad de legitimar su autohagiografía como la compleja narración de una alianza con los oprimidos y de una apertura a la trascendencia que todo lo devora. Esto hace que la historia de Gabi produzca muchos ecos al pensar en las vidas de los antiguos *holy men*, seres marginales e indomables, enloquecidos por la luz, pero, a pesar de todo, aliados e intermediarios en y de su pueblo (Brown, 1971). Santa popular y anticanónica, amoral y mística, política y nihilista, la Gabi de Gabriela Cabezón Cámara concentra en su figura todas las líneas de tensión de la poética de la autora, una de las más interesantes que la literatura argentina ofrece en este siglo.

A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores, intentamos caracterizar lo religioso en *Romance de la Negra Rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara. Para ello nos concentramos en la protagonista y la figura de santa que conforma. Reconocimos que la poética de Cabezón Cámara no respeta las formas y los discursos oficiales de santidad y canonización. Justamente, la escritura de esta autora se enfrenta a toda institución que históricamente detentó el poder, y la Iglesia católica es un objetivo pertinente. Además se podría argüir que, en esta trilogía, la experiencia numinosa, siempre detentada por parte de personajes marginales y antinstitucionales, tiene por necesidad oponerse a toda oficialidad y jerarquía. Por eso, la figura del *holy man* produce ecos y establece sintonías con la propuesta religiosa de Cabezón Cámara

Luego nos detuvimos en la santidad popular, principalmente como la describe María Rosa Lojo. Descartada cierta posibilidad realista o al menos referencial, encontramos que la caracterización de popular nos servía para reforzar la idea de santidad por fuera de los marcos de poder. Además, esta paraoficialidad permitía la construcción de una hagiografía contrahegemónica, en la que la narración expone modos de disconformidad cultural, gracias a los cuales la santidad no puede emerger en la obediencia y la reproducción de prácticas y de experiencias acordes a los regímenes culturales establecidos. La santidad es, por definición, rebelde en este sentido, y *Romance a la Negra Rubia* busca llevar al extremo esta rebeldía sin atisbos de domesticación. De allí que la alianza con lo popular y lo marginal es el campo propicio, ya que se recuperan aspectos y marcas de configuraciones culturales desatendidas y violentadas por el dominocentrismo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Finalmente, nos centramos en el carácter más «metafísico» de la santidad de la protagonista; para ello, creímos valioso incorporar el ya tradicional concepto de lo «numinoso» de Rudolf Otto. Otra vez, reconocimos que una posición contrahegemónica es la que permite la emergencia de dicha experiencia: no es ni la centralidad ni el privilegio el marco adecuado para percibir la numinosidad de la existencia. También afirmamos que, en Gabriela Cabezón Cámara, la numinosidad es una experiencia de lo sagrado en tanto no hierofántico, una sacralidad irreligiosa que articula lo humano y el universo atravesado por puras fuerzas indiferentes a los destinos de lo viviente.

Creemos que los pasos a seguir en nuestra investigación son dos. Primero, se podría desarrollar la relación entre la poética de Cabezón Cámara y el pensamiento batailleano apenas expuesto en la sección anterior. Creemos que las reflexiones del pensador francés respecto de la religión, del sacrificio y del erotismo pueden echar luz y profundizar lo que hasta ahora hemos dicho. Segundo, se podría sistematizar la reflexión de lo religioso en Gabriela Cabezón Cámara tomando ya no como centro una de las tres novelas de la trilogía, sino esta última como un todo. Esta aproximación, que es la investigación que actualmente estamos desarrollando, gira en torno a una figura que se delinea en toda las novelas y que llamamos la del «sujeto arrebatado». Esta figura condensa buena parte de la propia poética e ideología de Cabezón Cámara, sobre todo como concepción de lo humano desde una metafísica de la vulnerabilidad.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz*. Nueva York: Zone Books.

Brown, P. (1971). The Rise and Function of the Holy Man in Late Aniquity. *The Journal of Roman Studies*, 61, pp. 80-101.

Brown, P. (1993). *The Making of Late Antiquity*. Cambridge: Harvard Univesity Press.

Brown, P. (2015). *The Cult of the Saints*. Chicago: The University of Chicago Press.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Bajo la Luna.

Cabezón Cámara, G. (2013). La Difunta Correa. *Diversidad religiosa*. Recuperado 14 de abr. de 2017 de http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/las-devociones-populares-en-la-literatura-2-la-difunta-correa-por-gabriela-cabezon-camara/

Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cameron, A. (2001). Remaking the Past. En G. W. Bowersock, P. Brown y O. Grabar (Eds.). *Interpreting Late Antiquity* (pp. 1-20). Cambridge: Harvard University Press.

Cevasco, M. E. (2014). *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Cipriani, R. (2000). *Sociology of Religion*. Londres: Transaction Publishers.

Domínguez, N. (2014). Historia de una transformación. *Clarín*. Recuperado 14 abr. 2017 de https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezon-Camara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html

Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. (Luis Gil, trad.). Barcelona: Labor.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

González Marín, S. (2000). *Análisis de un género literario: Las vidas de santos en la antigüedad tardía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Graná, L. (2012). Degenerar la marginalidad. Una reflexión sobre géneros, subalternidad y literatura. Recuperado 14 abr. 2017 de p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/download/3502/4334

Graná, L. (2015). *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica. En M. Crespo (Dir.), O. Conde y A. R. Esteves (Codirs.). *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (pp. 177-201). Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Jostic, S. (2011). Velas y balas, Miseria y Psicodelia, Rubias y Cumbias. Fricción (productiva) en las lógicas de escriturarias de los últimos años. Trabajo presentado en *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, Argentina

Fabbian, G. (2014). El retorno de Lascaux: Arte, violencia y transgresión. Un acercamiento al pensamiento de George Bataille. En A. M. Zubieta (Comp.). *Mapas de la violencia* (pp. 43-59). Bahía Blanca: Edi UNS.

Lojo, M. R. (2000). *Historias ocultas en la Recoleta*. Buenos Aires, Alfaguara.

Lojo, M. R. (2001). *Amores insólitos de nuestra Historia*. Buenos Aires, Alfaguara.

Lojo, M. R. (2007). *Cuerpos resplandecientes*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mulder-Bakker, A. (2002). The Invention of saintliness. En A. Mulder-Bakker (Ed.). *The Invention of Saintliness* (pp. 3-23).Londres: Nueva York.

Néspolo, J. (2013). Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente. *Gramma*, XXIV, 50, pp. 125-135.

Spivak, G. Ch. (1994). Can the Subaltern Speak? En P. Williams & I. Chrisman (Eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (pp. 66-111). Nueva York: Columbia.

Notas

* Leonardo Graná es licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina). Se desempeña en la misma institución como investigador en el Instituto de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina e Introdución a la Literatura I y II en la Escuela de Letras. Es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM, Argentina). Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la USAL.

[1] Para la especificidad de este término y el de otros, como «*vita*», «leyenda religiosa», etc., ver González Marín, 2000.

[2] En *La Virgen Cabeza*, la narradora Qüitty recuerda su encuentro en la calle con una adolescente —víctima de trata— que estaba literalmente en llamas (la incineración como castigo por parte de sus captores). Leemos: «El olor de la carne quemada por el fuego no me hizo añicos, abrazar con mi tapado de paño rojo a la mujer que gemía y aullaba y respiraba con estertores de ballena moribunda [...] no me hizo añicos, sentarme en el piso y ponerla en mi regazo como si fuera un bebé para apagarla del todo no me hizo añicos, mirarla a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada no me hizo añicos, [...] acercarle el cañón de la 38 a la sien no me hizo añicos, acunarla no me hizo añicos, dispararle y quedar bañada con el spray de sangre y sesos que le salió de la cabeza tampoco me hizo añicos» (2009, p. 43). Y páginas más adelante: «Le disparé porque no pude soportar tanto sufrimiento y nada más» (p. 48).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LA CONSTRUCCIÓN HEROICA DE BÁRBARA Y DE JASÓN AHUMADA EN *LA FRONTERA*,DE DAVID CURESES

Landa, María Belén

María Belén Landa belilanda@gmail.com
Consejo Superior de Educación Católica, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431005/index.html

Resumen: Desde la década del cuarenta, nuestro teatro ha visto proliferar multiplicidad de obras que remiten, directa o indirectamente, a los textos de la antigüedad clásica. La obra que aquí nos ocupa, *La Frontera*, fue escrita y dirigida por David Cureses en 1960, ganadora del premio Argentores y publicada en 1964. Es una pieza, en dos actos, que toma como base el drama euripideo *Medea* y lo transpola a la pampa argentina en la época del fortín y de la Campaña del Desierto. Uno de los tópicos que ambas obras comparten es la construcción heroica de Medea/Bárbara y Jasón. En el presente trabajo, nos proponemos demostrar que Bárbara y Jasón Ahumada presentan una construcción heroica que no solo incluye las imágenes de los héroes griegos, sino también el paradigma heroico argentino. El objetivo es analizar los rasgos característicos de esta construcción.

Palabras clave: Héroe, Civilización, Barbarie, Género, Lenguaje.

Abstract: *Since the decade of the fourties, our theatre has seen a multiplicity of plays that remit, direct or indirectly, to the texts of the Classical Antiquity. The play that concerns us here,* La Frontera*, was written and directed by David Cureses in 1960, winner of Argentores prize and published in 1964. It's a play, in two acts, based on the Euripidean drama* Medea*, but situated on the Argentinian Pampas in the time of the frontier forts and the Desert Campaign. One of the topics that both plays share is the heroic construction of Medea/Bárbara and Jason. In the present work, we propose to demonstrate that Bárbara and Jasón Ahumada present a heroic construction that does not only include the images of the Greek heroes, but also the paradigm of Argentinian heroic figures. The purpose is to analyze characteristics of that construction.*

Keywords: *Hero*, *Civilization*, *Barbarism*, *Gender*, *Language*.

Desde épocas muy tempranas, e incluso en la misma Antigüedad, los mitos siempre han sido objeto de reescrituras y de relecturas que aportan una mirada original sobre su tema. Sin ahondar en demasía, es posible citar la relectura que hace Séneca de la *Medea* euripidea, y también la que produce Apolonio de Rodas sobre la figura de esta princesa bárbara. Sin embargo, estas escrituras, si bien toman como base fundante la obra primigenia (el hipotexto, en palabras de Genette [1982, p. 14])[1], le aportan su mirada y su genio creador para entregar al

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

mundo una pieza inédita, cargada de reminiscencias, pero también de símbolos y de imágenes nuevos.

Este mismo proceso se traslada a todas las épocas y los países, y la Argentina no es la excepción. Desde la década del cuarenta, nuestro teatro ha visto proliferar multiplicidad de obras que remiten, directa o indirectamente, a los textos de la Antigüedad clásica. Es imposible citar aquí todas las que se han presentado en el circuito cultural metropolitano, pero baste nada más, a modo de resumen o reconocimiento, citar *Antígona Vélez*, de Marechal; *Antígona furiosa*, de Gambaro; *El reñidero*, de De Cecco; *La Frontera*, de Cureses. Estos textos y tantos otros permiten «sublimar algunos aspectos de la historia argentina» (Zayas de Lima, 2010, p. 89).

La obra que aquí nos ocupa, *La Frontera*, fue escrita y dirigida por David Cureses en 1960, ganadora del premio Argentores y publicada en 1964. Es una pieza, en dos actos, que toma como base el drama euripideo *Medea* y lo transpola a la pampa argentina en la época del fortín y de la Campaña del Desierto, cronotopo por excelencia de nuestra historia[2]. Los paralelismos son evidentes: Bárbara es la protagonista[3], una india, hija del Cacique Coliqueo[4], que se enamora del Capitán Jasón Ahumada, héroe de la expedición. Bárbara vive en un rancho, y junto a ella conviven una anciana, que hace las veces de nodriza griega, los dos hijos biológicos de aquella con el Capitán Ahumada y dos hijos adolescentes de una cautiva que ella crio como propios —invención del dramaturgo argentino—.

Al igual que Medea, Bárbara se enamora de Jasón y traiciona a su pueblo y a su padre. En el presente dramático, están afincados cerca del Fortín «Las Mulitas», donde Jasón cumple los deberes sociales y políticos. El nuevo jefe del Fortín, el Coronel Ordoñez —trasposición de Creonte—, es el padre biológico de Huinca y de Botijo, y se acerca al rancho para reclamar los derechos paternos sobre ellos y, además, informarle a Bárbara que debe irse y que el Capitán Ahumada contraerá matrimonio cristiano con Huinca[5]. Esta situación desata la ira y la tristeza de la protagonista quien, hacia el final del drama, decide envenenar a sus hijos y partir sola al exilio[6]. La evocación de la tragedia euripidea es clara, ya que los núcleos centrales se desarrollan de la misma manera, a pesar de las innovaciones de Cureses.

Uno de los tópicos que ambas obras comparten es la construcción heroica de Medea/Bárbara y Jasón. El héroe griego fusiona en sí mismo dos condiciones, en principio, antagónicas, que lo configuran como tal: la razón y la pasión. Por un lado, el primero de estos términos es una prerrogativa masculina, pues son los varones heroicos quienes tienen el predominio de la inteligencia, los discursos lógicos organizados retóricamente y la mesura —todos recordamos la grandilocuencia de Odiseo en *Ilíada* y *Odisea* o la de Jasón en *Argonáuticas*—. Por el otro lado, también hallamos la pasión, término general que engloba emociones como la cólera y el enojo, entre otras, condición que resurge en el héroe y que le permite realizar determinadas acciones tales como las de Aquiles, Áyax o Heracles. Cabe aclarar, por tanto, que esta pasión no es la misma que caracteriza a las mujeres, quienes eran vistas como desmesuradas, locas y sin autocontrol, todas características negativas y pasibles de ser condenadas; por el contrario, las emociones que afloran en los héroes son necesarias, muchas veces, para lograr sus objetivos y llevar adelante hazañas, aunque en ocasiones incurran en la *hýbris*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Esta descripción propia de la épica se ve trastocada en la tragedia, que toma como elemento el acervo mitológico, pero escenifica personajes heroicos distintos a los ya conocidos.

En el presente trabajo, nos proponemos demostrar que Bárbara y Jasón Ahumada presentan una construcción heroica que no solo incluye las imágenes de los héroes griegos, sino también el paradigma heroico argentino. El objetivo es analizar los rasgos característicos de esta construcción.

Eurípides compone a su Medea desde una lógica masculina-heroica, que se ve en múltiples aspectos de la obra. Uno de los rasgos más salientes es la organización retórica de todos sus discursos, práctica vedada para el mundo femenino (Braidotti, 1991, p. 158; McClure, 2001, p. 4)[7] y solo desarrollada en el masculino. Este arte se asocia a la razón y a las capacidades intelectuales que desplegaban los hombres, sobre todo en las instancias políticas y judiciales de la polis. Por su parte, el comportamiento esperado del género femenino era el silencio, la pasividad y la sumisión (Barlow, 1989, p. 160), conducta poco respetada por la protagonista, quien además de ser mujer, era extranjera. La vivencia del abandono amoroso como una afrenta grave a su *timé* perdida y la posibilidad de ser el escarnio de sus enemigos también la acercan al mundo de los héroes, quienes temían estos sucesos, pues eran la antítesis de la fama y del honor, aspiraciones y características fundamentales de todo varón heroico. Y si nos detenemos en la figura de Jasón, observamos que su tratamiento es bastante peculiar, pues no es trabajado desde la gloria heroica de su pasado, sino, por el contrario, es ridiculizado en varios aspectos, sobre todo en su racionalidad extrema, aunque no pierde uno de sus dones como héroe, la organización retórica de sus discursos.

En *La Frontera*, Cureses retoma estos personajes y también les concederá a ambos las mismas características de los héroes que incluyen tanto la mirada clásica cuanto la autóctona, pues no debemos olvidar que el tiempo dramático se remonta a la Conquista del Desierto, hecho histórico que ha sido visto por algunos sectores como una gran hazaña heroica contra el «infiel».

En el único diálogo que mantienen Bárbara y Jasón Ahumada[8], se observa la temática de la razón y la pasión —también documentada en la tragedia griega—, que permite establecer una imagen heroica de cada uno de los personajes y que remite al primer agón de Medea y de Jasón[9]. Al igual que en la obra euripidea, quien primero se acerca es el capitán Ahumada. Jasón, único personaje que mantiene el nombre griego, se presenta frente a Bárbara, quien permanece de espaldas y no lo ve llegar. Es él quien abre el diálogo y la llama por su nombre. Este apóstrofe, enmarcado entre signos de exclamación, hecho que alude a un tono elevado de la voz, tiene por objeto remarcar su presencia y, asimismo, extraer a Bárbara de su actitud implorante y de su quietud. La protagonista necesita cerciorarse de la aparición y consulta con la vieja, quien la exhorta a echarlo, pero no consigue su cometido. Bárbara se da vuelta y se dirige al encuentro de su hombre:

> Bárbara: —[*Que ha permanecido frente a Jasón con sus ojos clavados en los del hombre como queriendo llegar hasta el fondo del corazón]. ¡Sos vos, Jasón!... ¡vos!... ¡Sí! [Adelanta su mano hasta la cara del capitán*]. Tus ojos... Tu boca... [*Se le acerca más*]. Yo sabía que vendrías... [*Se le acerca hasta permanecer pegada a él ofreciéndosele en un beso*]. Jasón..., besame, Jasón... Soy tuya..., más tuya que tu propia sangre... [*Él*

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> *ni siquiera adelanta los brazos para estrecharla*]. Besame… [*Pausa ante la indiferencia del capitán. Bárbara reacciona*]. Besame… [*Grita fuerte, imperativa*]. Besame [*Jasón no responde. Bárbara va retrocediendo con la mirada clavada en Jasón*]. ¡Entonces es cierto!… ¡Verdá tuito lo dicho… y vivido en estas horas!… [*Transición. Se vuelve hosca, huraña*]. ¿A qué has venido?… ¿Qué más quieren de mí vos y los otros?… (p. 35)[10].

Ahora, quien permanece inactivo es Jasón. Bárbara lo mira de frente intentando llegar hasta su corazón. Se ha dado cuenta de que la actitud de él es distinta, lejana. Pone todo su cuerpo para reconocerlo de nuevo; mucho tiempo de ausencia: toca sus ojos, su boca y se acerca cada vez más hasta lograr la distancia óptima para un beso. Ella traspasa la primera frontera, que los erige como dos personas distintas, y lo hace con el cuerpo; se apropia del espacio entre ambos hasta reducir el de él. Jasón permanece inmóvil, indiferente, no habla. A pesar de la impaciencia de la protagonista y de su tono imperativo, Bárbara no logra «mover» al capitán. Finalmente, se da cuenta de que lo que el coronel Ordoñez informó era cierto, se aleja y cambia su actitud por una más hostil.

Una cuestión importante que está presente en toda la obra y que aquí cobra extrema relevancia es la lectura de las didascalias, pues su aporte en materia de actitudes que develan sentimientos y pensamientos es fundamental para entender la lectura de Cureses sobre el hipotexto griego. En parte, se erigen como informaciones que al lector le otorgan «otra vuelta de tuerca» respecto del original griego.

La pregunta final del parlamento de la india da pie a la escueta intervención de Jasón:

> Jasón: —Vine a darte una noticia…
> Bárbara: —¡Otra!…
> Jasón: —El coronel Ordoñez te permitirá un día más de pausa…, pero antes del segundo amanecer deberás partir sin ninguna vuelta (p. 35).

Este es un nuevo Jasón, se ha convertido en embajador y mensajero del Coronel y, en consecuencia, hay un distanciamiento que sienta las bases en una actitud más racional, fría, lejos de sentimientos y de emociones. Es la misma actitud del Esónida, quien también se constituye como embajador de los más poderosos, hecho que lo posiciona por encima de su mujer. Los primeros versos de Jasón, en Medea, colocan a la protagonista en el mundo de la desmesura y de la irracionalidad. Todo su discurso está plagado de sentencias y de órdenes que lo exhiben como un hombre mesurado, racional, lógico:

> *οὐ νῦνκατεῖδονπρῶτονἀλλὰπολλάκις*
> *τραχεῖανὀργὴνὡς ἀμήχανονκακόν.*
> *σοὶγὰρπαρὸνγῆντήνδεκαὶδόμους ἔχειν*
> *κούφως φερούσηκρεισσόνωνβουλεύματα,*
> *λόγωνματαίωνοὕνεκ᾽ἐκπεσῇχθονός* (vv. 446-450)[11].
> *[No primero ahora, sino con frecuencia noté tu cólera salvaje como un mal inmanejable, pues tener esta tierra y palacio fácilmente es presente para ti que toleras las resoluciones de los poderosos y por causa de insensatas palabras serás desterrada de esta tierra].*

En efecto, el primer verso contiene un verbo en aoristo, tiempo gnómico por excelencia, que da cuenta de la actitud del hablante en tanto sujeto conocedor

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de verdades generales. El personaje masculino hace gala de su lenguaje racional y posiciona a su interlocutora en el lugar de la desmesura, pues su cólera salvaje la lleva a proferir insensatas palabras, hecho que le impide aceptar y disfrutar de los beneficios de permanecer en tierra corintia. En ambas obras, es posible observar que el personaje masculino adopta una misma actitud racional que lo posiciona por encima de su esposa y que evoca su pasado y su presente heroicos. Además, su reciente ganado estatus social (el casamiento con la hija de Creonte y la vuelta al Fortín) lo convierte en un nuevo actor de la sociedad, cercano a los más poderosos, lo que lo constituye como un embajador de ellos, que se acerca para dar nuevas noticias y mediar entre las dos facciones irreconciliables: Bárbara/ Medea y el poder político[12].

Mientras Jasón Ahumada retornaba a sus labores como héroe de la Conquista, Bárbara tuvo que defender su lugar, pues los soldados del Fortín la segregaron sin importar su condición de esposa del capitán:

> [...] los que vos decís ahura tuyos, nos acosaron, hasta la cara del hambre nos mostraron bien de cerca... y... io me defendí... y defendí a los míos con tuitas mis juerzas... Me defendí con lo que pude... puse un cerco de brujerías y misterios pa que naides se pudiera acercar... (p. 36).

Esta cita patentiza la frontera entre cristianos y herejes, entre «blancos» e «indios», entre la civilización y la barbarie, y Jasón la sigue manteniendo al defender a los «suyos» y creer en sus dichos. Esta imagen remite al pensamiento propio de la época de la Campaña del Desierto, que concebía homogéneamente al indígena como un «enemigo de la civilización» (Pérez Gras, 2013, p. 139)[13]. El nuevo rol social del capitán genera un cambio en él y se convierte en el hombre mesurado y razonador que está por encima de los indígenas. La imagen heroica que aquí exhibe la protagonista es la de la defensa de su lugar y de sus «amigos», actitud que todo héroe clásico posee y que se afinca sobre el código heroico de favorecer a los amigos (*φίλοι*) y perjudicar a los enemigos (*ἐχθροί*) (Adkins, 1966, p. 193). La protección implica, por un lado, todas las fuerzas de Bárbara puestas al servicio de aquella y, por el otro, utilizar el saber mágico, condición compartida con la protagonista griega y también con los indios, para alejar y enfrentarse a los soldados blancos[14]. (Cabe recordar que las brujerías y los hechizos son otra característica que suma a la imagen del Otro como algo que hay que combatir y castigar).

El capitán Ahumada, de a poco, depone su actitud racional y fría y ensaya un discurso conciliador y evocador del pasado:

> Jasón: —Siempre pensé que llegaría un momento en que esta separación tendría que suceder... y sufría pensando en vos... Soy yo el culpable, es verdad... ¿Pero puedo acaso negar que te quise?... ¡No!... ¡Somos demasiado iguales! El valor del hombre está en reconocer sus faltas...
>
> Bárbara: —[Pronta]. En reparar sus injusticias...
>
> Jasón: —Yo comienzo por reconocer mis culpas... y eso ya es mucho... demasiado en un hombre como yo, hecho a la dureza y a lo imprevisto... [*Transición*]. Acepté tus sacrificios en aquel momento porque convenían a mi situación...
>
> Bárbara: —Io confiaba en vos.
>
> Jasón: —Es verdad que me valí de tu posición... de tu poder, terreno y... y puede que extraterreno para salvar mi vida...
>
> Bárbara: —La mía hubiera dado por la tuya... (pp. 36-37).

La diferencia entre el Jasón griego y el argentino, en este punto, es abismal: mientras el primero evita rotundamente expresar siquiera algún tipo de sentir o asumir su responsabilidad en el desencadenamiento de los hechos, el personaje de *La Frontera* desnuda lo que piensa y siente. Desde siempre, supo que este matrimonio no prosperaría en el tiempo y eso revestía para él un sufrimiento, sentimiento asociado al dolor. Acepta que es el culpable de la situación, hecho que él mismo manifiesta como un desafío. Admite su actitud egoísta, pues se valió del poder y de la posición de la india para salvar su vida. Por su parte, Bárbara expresa dos actitudes heroicas que logran el éxito en toda batalla: la confianza en su compañero y ofrecer su vida para evitar la muerte del otro. En esta cita hallamos dos imágenes heroicas contrapuestas: por un lado, la de los conquistadores, como la de Jasón Ahumada, que ven una actitud de gran gallardía en aprovecharse de ciertas situaciones de los indios y utilizarlas en beneficio propio para doblegarlos. Esta afirmación sienta sus bases en la imagología del indio, típica de la segunda mitad del siglo XIX, que ve al indígena como un enemigo de la civilización (Pérez Gras, 2013, p. 137), antagonista por excelencia de los héroes[15]. Por el otro lado, resurge la imagen de un héroe genuino al estilo clásico, encarnada, claro está, por Bárbara. La acción avanza y el pasado evocado remite a un tiempo glorioso:

> Jasón: —[*La mira*]. Vos y yo fuimos uno…
> Bárbara: —¡Es verdá!…
> Jasón: —Juntos estuvimos en la lucha…
> Bárbara: —Contra los míos…
> Jasón: —Juntos levantamos al pueblo contra el cacique Coliqueo…
> Bárbara: —¡Era mi padre!…
> Jasón: —[*Más seducido por el recuerdo*]. Juntos matamos.
> Bárbara: —Io… maté a mi hermano… io… y cuando quedé sola… al frente de tuitos… cuando muerto mi padre y mi hermano… como única hija del cacique debí elegir hombre pa gobernar a los míos… te elegí a vos… a vos contra tuitos (p. 37)[16].

Ambos rememoran el pasado y se reconocen como héroes, sin primacías, dos devenidos uno que se refleja en el propio diálogo. Cada uno construye el recuerdo; la frase que inicia uno la termina el otro y narran su hazaña[17], en conjunto, en igualdad de condiciones. El contexto es, precisamente, la lucha, campo de acción donde se miden la fortaleza y la condición heroica, y que involucra la pasión. La *narratio* continúa demostrando la condición guerrera de Bárbara, quien, además, hace gala de su poder como hija del cacique. El *hipertexto* se separa aquí de su *hipotexto*, pues Jasón no reconoce la ayuda brindada por Medea y no admite la importante participación de la princesa bárbara en la hazaña asignada a él. Identifica a Cipris como su salvadora y, solo por acción de Eros, Medea intervino. De este modo, claro está, quita todo tipo de entidad y protagonismo al personaje femenino:

> *ΜΗ. ἔσωσά σ᾽, ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι*
> *ταὐτὸν συνεισέβησαν Ἀργῷον σκάφος,*
> *πεμφθέντα ταύρων πυρπνόων ἐπιστάτην*
> *ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην·*
> *δράκοντά θ᾽, ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος*
> *σπείραις ἔσῳζε πολυπλόκοις ἄυπνος ὤν,*
> *κτείνασ᾽ ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.*
> *ΙΑ. ἐγὼ δ᾽, ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,*
> *Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας*

σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
σοὶ δ᾽ ἔστι μὲν νοῦς λεπτός, ἀλλ᾽ ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν ὡς Ερως σ᾽ ἠνάγκασεν
τόξοις ἀφύκτοις τοὐμὸν ἐκσῶσαι δέμας (vv. 476-531).
[Medea: —Te salvé como saben cuantos helenos embarcaron junto contigo en la misma nave Argo después de que fuiste enviado a gobernar los toros que despiden fuego bajo los yugos y para sembrar el campo fatal y cuando mataste a la serpiente que cuidaba el vellocino de oro estando despierta, rodeada con anillos entrelazados, levanté para ti la luz salvadora. Jasón: —Yo siempre que exaltas mucho la gracia considero que Cipris es el único antídoto de mi aventura entre dioses y hombres. Tú tienes una mente sutil, pero un discurso odioso para exponer que Eros te obligó con dardos inevitables a salvar mi cuerpo].

Esta breve narración le recuerda a la audiencia cuál fue la prueba impuesta al Argonauta y, al mismo tiempo, evidencia el rol fundamental de la protagonista en los hechos. Permite, asimismo, situar a Medea en igualdad de condiciones respecto de Jasón: ambos se embarcaron en tal empresa, pero la que la resuelve es la princesa bárbara que se convierte en luz salvadora. En la respuesta de Jasón, hay un reconocimiento a la capacidad intelectual de la protagonista, pues admite que su mente es «sutil», pero tiene un discurso negativo que falsea, según su punto de vista, los acontecimientos tal cual sucedieron. El dramaturgo argentino ofrece un giro en la figura del personaje masculino cuya actitud no tendrá su transposición en el original griego.

La acción dramática continúa en la obra argentina, y el diálogo entre los esposos se sumerge en un terreno pasional, donde las sensaciones corporales amorosas tienen espacio. Bárbara utiliza toda su persuasión femenina en pos de atraer a su hombre, quien, por un momento, cae en sus redes. Al igual que Pandora y Medea, Bárbara despliega ciertos artilugios que la entronizan en el imaginario del engaño, típica característica del género femenino, que remite a la inteligencia, denominada métis, 'astucia' (Iriarte, 1990, p. 32)[18]. Hay una *métis* masculina, que es la propia de Odiseo, que consiste en utilizar la inteligencia al servicio de la guerra y en beneficio propio; es una cualidad fundamental del héroe clásico que goza de una buena reputación dentro del mundo masculino.

Mediante su astucia, Bárbara trata de convencer a Jasón de seguir con ella y de huir a la pampa, donde podrían tener una vida juntos, hecho que el personaje masculino califica de cobardía (p. 40): un héroe de la Conquista no puede incurrir en acciones tan deshonrosas. La nueva evocación del pasado contiene un recuerdo valeroso para el Capitán:

> Jasón. —Aquello fue heroico... vagamos por el desierto con sus peligros de sangre y de indios y de pumas... Nadie podrá negar que el capitán Ahumada fue valiente... su nombre estará escrito para siempre en la historia del desierto... ¿Cómo podés pedirme vos que olvide todo para regresar a la nada?... (p.40).

En este parlamento, solo menciona su valentía y parece haber olvidado la ayuda, la igualdad de Bárbara. Evoca la reducción de los indios, que se constituye en un accionar heroico. A su vez, la necesidad y la afirmación de la propia vanagloria lo sitúan, de nuevo, en una posición fría y calculadora como la del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

comienzo del diálogo. Su actitud sigue en la misma tesitura y desnuda sus verdaderos planes y sus sentimientos de antes y de ahora:

> Sí, es verdad, hay alguien que ahora me lleva a una situación, digamos... razonable... legal... desde el punto de vista de la sociedad... Es un alguien que me arranca de tu lado... [...]. Pensé, al principio, solo valerme de vos para mis planes..., pero tu presencia de mujer, de hembra, pudo más que todo... y... te encadené a mi destino [...], pero te pido que comprendas... Es necesario que yo siga siendo el capitán Jasón Ahumada, dueño de una historia que se confunde casi con la leyenda... Capitán de la Conquista del Desierto... reductor de indios... héroe de una empresa, como la de haber vencido al cacique Coliqueo... ¡Sí, lo sé, era tu padre!... Eso, que es sin duda un desastre para vos, es una gloria para mí... Pero qué querés... siempre se construyen los propios laureles a costa de los dolores ajenos... (p. 42).

Este es un fragmento de un largo parlamento del capitán Ahumada que desnuda parte de su verdadero ser. Se ve con claridad su necesidad imperiosa de retornar a la vida civilizada, que conseguirá mediante su casamiento con Huinca, y de mantener la gloria intacta como héroe intachable de la conquista. Ese fue, quizás, su motor primigenio, que, tal como él afirma, estuvo desde el principio y que lo motivó a usar a Bárbara para lograr su cometido. Por un espacio de tiempo, Jasón quedó prendido de la india y se olvidó de su origen. Sin embargo, sintió ese llamado y decidió volver, hecho que implica una total rotura con su vida en las tolderías. Se exhibe aquí a un héroe que hace uso de su propia *métis* para engrandecer la gloria personal y deja entrever la razón fría y calculadora.

La imagen de Bárbara como heroína se va apagando y da lugar a la figura de mujer traicionada y madre que niega sus hijos al padre. Jasón esgrime un cierto argumento legal del poder sobre sus hijos, que Bárbara rechaza plenamente. Se establece aquí un contrapunto entre la ley civil, blanca, frente a la ley de la sangre, de los indígenas. El personaje masculino no consigue ver a sus hijos que duermen dentro del rancho y se va echado por la vieja. Sus últimas palabras intentan amenazar y advertir a Bárbara de sus futuras acciones. La protagonista queda arrodillada en el piso y llora amargamente. Aquí muere la antigua Bárbara, su amor por Jasón y todo lo que ella anhelaba junto a él. Resurge, como el ave Fénix, una nueva india que retomará algunos ideales heroicos, como la lucha y la defensa de su honor y la astucia al servicio de su beneficio propio. Se le impone una nueva actitud: ejercer la venganza que limpiará su *timé* perdida. Todo héroe, cuando se siente injuriado, necesita restablecer su honra y, para ello, recurre a la vindicta, dispositivo que le otorgará el estatus perdido. Bárbara decide hacer uso de ella y, luego de pergeñar algunas estrategias, como la muerte de Huinca, resuelve matar a sus hijos. La protagonista se ha dado cuenta de que este sería un gran castigo para su esposo, pues la afectación será doble: no solo ataca su amor paterno, sino su condición social; lo deja sin descendencia presente ni futura y se convertirá, una vez más, en paria social. Frente a la venganza, la imagen de Jasón queda desfigurada y ridiculizada, pues toda su fría razón y sus amenazas no sirven de nada. Bárbara se va triunfante a una nueva vida.

Para concluir, notamos que Cureses retoma la construcción heroica de los esposos, pero desde ópticas diversas: por un lado, Bárbara encierra en sí las características de un héroe clásico, como la defensa de los amigos y el perjuicio de los que no lo son. En el caso del capitán Ahumada, la construcción heroica está dada por la visión de la época de la Campaña al Desierto, que veía a los indígenas como enemigos de la civilización y de la fe por las que había que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

combatir. Quienes ejercían estas tareas se convertían, entonces, en héroes de la patria. Su imagen evidencia un sesgo razonador, frío y calculador que se vale de su *métis* para conseguir sus objetivos. No obstante, desde una lectura poscolonial, las acciones de Jasón son consideradas deplorables porque afectan los derechos de los pueblos originarios. Y creemos que desde esta perspectiva, Cureses castiga a Jasón: el héroe perderá todo lo que ama y también la posición que anhelaba dentro de su comunidad de origen.

Al igual que su *hipotexto*, *La Frontera* exhibe una relación de género entre los personajes donde se asocia a las mujeres con el desenfreno pasional y con la astucia discursiva engañosa, y a los hombres, con el mundo de la inteligencia, la razón y la mesura. Se mezclan, asimismo, en esta caracterización, las divergencias entre cristianos —benévolos, civilizados, racionales— e indígenas —herejes, incivilizados y desmesurados—.

Tanto Eurípides como Cureses discuten y ponen en tela de juicio las miradas sociales y culturales anquilosadas respecto de las emociones, la razón y el héroe, pues crean personajes que subvierten la norma, lo que nos permite disfrutar de personajes como Medea y Bárbara, que toman en cuenta sus emociones para proclamar reflexiones y discursos lúcidos y racionales, y para realizar acciones destinadas solamente a los héroes.

Referencias Bibliográficas

Adkins, A. W. H. (1966). Basic Greek values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*. *CQ* 16 (2), 193-219.

Barlow, S. (1989). Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*. *G&R* 36 (2), 158-171.

Braidotti, R. (1991). The Subject in Feminism. *Hypatia* 6 (2), 155-172.

Cureses, D. (1964). *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.

Delbueno, S. (2014). *La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de «Medea» de Eurípides en dos Medeas argentinas y el diálogo intertextual con «Médée Kali» de Laurent Gaudé*. Tesis de Maestría en Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf.

Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae* (t. I). Oxford: University Press.

Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, Trad.). Madrid: Taurus.

McClure, L. (2001). Introduction. En Lardinois, A. & McClure, L. (eds.). *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society* (pp. 3-16). Princeton: University Press.

Pérez Gras, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio: El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX,* Tesis doctoral. Universidad del Salvador. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8f7.

Todorov, T. (2010). *La conquista de América. El problema del otro*. (Flora Botton Burlá, Trad.). Madrid: Siglo XXI.

Zayas de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena* (t. I). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University Press.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

*María Belén Landa es Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina. Finalizó la Maestría en Estudios Clásicos, orientación filología clásica (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y se encuentra en proceso de escritura de la tesis. Desde el año 2016 es becaria Pict de doctorado. Es directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec Septimio Walsh. Ha integrado diversos grupos de investigación sobre literatura griega y argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre la cultura clásica y la literatura argentina.

[**1**] En la obra *Palimpsestos*, Genette despliega la teoría de la transtextualidad, es decir, la relación entre un texto y otro. Uno de los tipos de *transtextualidad* es la *hipertextualidad*: la relación entre un texto B (*hipertexto*) con un texto anterior A (*hipotexto*). Es esta, precisamente, la que se establece entre *La Frontera* y *Medea*.

[**2**]«Cureses [...] ha querido dialogar con la idiosincrasia de los griegos y con sus interrogantes, desde la dimensión argentina de la pampa y desde la realidad de la Conquista del Desierto que se anteponía enclavada en el pasado histórico del siglo XIX» (Delbueno, 2014, p. 18).

[**3**] El nombre de la protagonista remite al adjetivo griego *βάρβαρος* que significa 'extranjero'. Bárbara es una indígena que es vista como una extranjera peligrosa que debe mantenerse lejos, al igual que Medea.

[**4**] Schroeder (1998, p. 64) cita la similitud entre los nombres del Cacique Coliqueo, «que sobrevive en el nombre de una población de la provincia de Buenos Aires en el partido de Chascomús», y el de la Cólquide, tierra de Medea.

[**5**] *Huinca* es un vocablo mapuche que se utilizaba para designar a los conquistadores españoles, usurpadores de tierras. Es notable observar que el nombre de este personaje no es casual, pues se roba lo que no es de ella, traiciona a quien fuera su madre adoptiva y se enamora del capitán Ahumada.

[**6**] Toda la obra está llena de reminiscencias a la tragedia griega, pero, en este breve resumen, nos hemos ceñido al argumento central. Para anoticiarse de todas aquellas, cfr. Bravo de Laguna Romero (2010).

[**7**] Zeitlin (1996, p. 346) refiere la discrepancia existente entre el silencio de las mujeres en la vida social y política de Atenas y su parlamento en escena.

[**8**] El primer diálogo entre Jasón y Medea comprende los versos 446-626. Durante el desarrollo de nuestro trabajo, remitiremos a estos versos, pues notamos que hay similitudes entre ambos encuentros dialógicos.

[**9**] El diálogo típico entre dos personajes en la tragedia griega se llama *agón*, que simula una lucha verbal, pues cada personaje presenta sus argumentos, contrarios al de su oponente, sobre el tema convocante de la conversación.

[**10**] Las citas de *La Frontera* son tomadas de la edición de 1964, y al finalizar cada una de ellas se explicita la página.

[**11**] La edición base es la de Diggle (1984), y la traducción nos pertenece en todos los casos.

[**12**] El Fortín «Las Mulitas» funciona como un reducto que emula el poder político de los blancos. Es el eje de la civilización frente a la pampa indómita.

[**13**] La autora sostiene que este imagotipo distaba mucho de la verdadera relación que se estableció entre blancos e indios: «[...] comerciales, laborales, religiosas, bélicas (como aliados en la guerra contra el Paraguay) y diplomáticas. Por otra parte, los Tehuelches de la Patagonia más austral no poseían ninguna relación con los blancos» (Pérez Gras, 2013, p. 139).

[**14**] La fama de Bárbara es «denigratoria» y exhibida como una actitud negativa que contrasta con el buen nombre de Jasón Ahumada, «conquistador del desierto, reductor de indios vencedor del Cacique Coliqueo» (Delbueno, 2014, p. 25).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**15**] Pérez Gras (2013, pp. 137-138) cita la explicación que Claudia Torre expone sobre la cuestión del indio. Esta última refiere la necesidad del poder político de homogeneizar a las tribus indígenas a fin de ubicarlas como un enemigo común, que constituían un problema y un peligro para toda la Nación.

[**16**] Este último punto difiere del mito griego, en donde los protagonistas huyen de la Cólquide y, para evitar que Eetes los capture, Medea mata a su hermano.

[**17**] En esta cita, es posible observar el juego que realiza Cureses al adoptar la esticomitia propia de la tragedia griega.

[**18**] Para Iriarte (1990, p. 32) la *métis* de la mujer se asocia a la realización y utilización del tejido, elemento ligado a la palabra artificiosa.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

EL HÉROE EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA COMO SINTETIZADOR ENTRE LO MITOLÓGICO Y LO HISTÓRICO: *PLOP*, DE RAFAEL PINEDO

Lemo, Matías

Matías Lemo matias.lemo@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431007/index.html

Resumen: El protagonista de *Plop* (Rafael Pinedo, 2002) es un «héroe» en busca de autoconocimiento; a través de su experiencia vital («camino heroico»), muestra el mundo que habita. En esta dirección, el autor ha manifestado que la construcción del cronotopo de la novela partió de sus cavilaciones íntimas en torno a todo aquello que podría empeorar dentro del espacio-tiempo en que él vivió. Y si siguiéramos esta propuesta, el relato nos permitiría una lectura sobre «lo humano» y sus condicionamientos sociohistóricos: ¿qué importancia tiene la mitología hoy en día?; ¿qué relevancia tiene la ciencia ficción para la literatura contemporánea?, ¿es posible destruir la cultura?, ¿qué evidencian los textos de Rafael Pinedo con respecto al contexto de producción? El marco teórico de esta investigación corresponde, principalmente, a la semiótica cultural de Iuri Lotman.

Palabras clave: Mitología, Camino del Héroe, Ciencia Ficción, Poshumanismo, Literatura Argentina.

Abstract: *Plop'*sprotagonist (Rafael Pinedo, 2002) is a «hero» in search of self-knowledge; through his life adventure («heroic way»), shows the world he inhabits. In this direction, the author has stated that the construction of the chronotope of the novel started from his private thoughts about everything that could worsen within the space-time in which he lived. Then, if this proposal were followed, the story would allow a reading around the human and its sociohistorical conditions: what is the importance of mythology today? What is the relevance of Science Fiction for contemporary literature? Is it possible to destroy culture? How did Rafael Pinedo see his context? The theoretical framework of this research corresponds mainly to the cultural semiotics of Iuri Lotman.

Keywords: Plop, *Rafael Pinedo*, *Lotman*, *Mythology*, *Hero's Path*, *Science Fiction*, *Posthumanism*, *Argentine Literature*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INTRODUCCIÓN

Supervivencia del Hombre

Rafael Pinedo (1952-2006) estudió en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Se graduó de Computador Científico y ejerció esa profesión. En paralelo, durante un tiempo, fue actor; hasta promediada su vida, aquella habría de ser su aproximación más concreta al arte.

En una entrevista (Alonso, 2004), contó que, a los dieciocho años, quemó todos los textos que había producido hasta entonces; y no volvió a escribir hasta los cuarenta. En 2002, recibió el Premio Casa de las Américas por *Plop*, que se publicó ese año en Cuba. Póstumamente, se dieron a conocer otras dos novelas suyas, *Frío* (2011) y *Subte* (2012), más el relato titulado «El laberinto» (2013).

A pesar de la puesta en escena de un imaginario diferente en cada obra[1], estamos en presencia de las variaciones de un mismo tema: la supervivencia del hombre en un mundo posapocalíptico. Asimismo, los cuatro textos comparten una estética y una ideología subyacentes, junto con un cronotopo típico de la ciencia ficción especulativo-distópica, donde los héroes, en tanto arquetipos mitológicos atravesados por la historia, problematizan la cultura desde sus ruinas hipotéticas[2].

La totalidad de la obra de este escritor podemos interpretarla dentro de una corriente artística de la Argentina de las últimas décadas, típica, en especial, desde 1990 en adelante: ciertas tendencias estéticas han venido buscando el socorro de un sustrato mitológico para pensarse y para cuestionar la realidad social en la que se inscriben. En la literatura, en particular, esta actitud suele adoptar recursos de la ciencia ficción especulativo-distópica[3].

En este artículo, valoraremos la mitología por estar intrínsecamente ligada a la cultura (Lotman, 1996), es decir, porque implica datos para reflexionar sobre cómo el hombre de una época y de un lugar se concibe a sí mismo y cómo se relaciona con su mundo. El marco teórico adoptado deriva de la semiótica de Iuri Lotman, que nos permite leer, en la peripecia heroica del corpus, una modelización metafórica del funcionamiento del estado actual de la cultura.

En *Plop*, la mitología es un elemento retórico fértil narrativamente, que posibilita hacer una crítica de la sociedad contemporánea. Y dentro de este programa literario, la ciencia ficción distópica aporta el tono.

De ahí que Pinedo, en una entrevista con Luis Martínez (2002), haya definido su obra, según la clasificación operada por el mercado editorial, como una distopía: «La novela crea un mundo en el que, prácticamente, la única regla es la supervivencia. Como toda civilización, tiene sus tabúes y ritos. Pero en este caso son tan arbitrarios que desnudan lo absurdo de su existencia» (s. d.).

CULTURA, SEMIOSFERA, MITO

Lotman (1922-1993)[4] sostuvo que la cultura no es un complemento facultativo para la humanidad, sino que es un requisito básico, sin el cual la existencia del hombre es imposible. Se trata de un sistema de información[5] no hereditaria, organizado y complejo, que recibe, traduce, compacta e interpreta la materialidad

PDF generado a partir de XML-JATS4R

productiva de los sistemas sígnicos. Este artefacto semiótico procede de un comportamiento particular, en tiempos y en espacios específicos, y está destinado a asumir una función puntual en la condición antropológica y evolutiva de la especie (Lotman, 2000).

Además, este estudioso elaboró el concepto de *semiosfera* (1996), que refiere al «lugar» donde se desarrolla la significación. De esta forma, todo el edificio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único, que se recorta sobre el fondo de la no cultura. Justamente, «la semiosfera —expresó Lotman — es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis» (1996, p. 12).

Siguiendo esta reflexión, las concreciones del aparato semiótico (las diferentes culturas y sus estados) son caracterizadas, en gran medida, por su vinculación con la *mitología*. Por un lado, las relaciones de sentido en torno a la figura heroica permiten interpretar modos sociales e históricos de sensibilidad ante lo heroico y, a partir de ahí, formas de traducción semiótica que favorecen la formación de series textuales o sagas[6]. Por otro lado, las conexiones que la mitología entabla con la literatura son paradigmáticas. «La correlación entre la literatura escrita y la mitología, el grado de proximidad de estas y su tendencia al acercamiento o alejamiento —dijo Lotman— constituyen una de las caracterizaciones fundamentales de todo tipo de cultura» (1996, p. 129).

En general, la sociedad mantiene una relación profunda con el *mito heroico*, entendido, desde la conciencia semiótica vigente en cada caso, como descripción de las relaciones imaginables entre uno mismo y la otredad (Lotman y Mints, 1996). Esto sucede porque la mitología supone un relato de pregnancia simbólica profunda, funcional para interpretar los rasgos y los modos de comportamiento que constituyen el carácter de una comunidad.

En lo que concierne estrictamente a la mitología, su aspecto simbólico también ha sido subrayado por Mircea Eliade (2006), según quien el término griego *mythos* se refiere a la palabra hablada, pero también a un cuento, historia o narración que es considerado/a como verídico/a, aunque no verificable, como se pretende que ocurra con el texto histórico denominado *logos*. «El mito relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial —propuso Eliade —, el tiempo fabuloso de los "comienzos" y en él, al tratarse de una historia sagrada, han intervenido seres sobrenaturales» (1974, p. 9). Asimismo, García Gual definió el «mito» como «...relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios [...] en un tiempo prestigioso y lejano» (2008, p. 1). Por su parte, Jung (2002) vio, en estas manifestaciones culturales, una expresión de los arquetipos del inconsciente colectivo; mientras que Malinowski señaló el rasgo de realidad vivida de los mitos (1975). Y en la Argentina, Ernesto Sábato habló de una «ontofanía», como función implícita de este tipo de relatos (1982, p. 114). Por todo lo anterior, resulta complejo encontrar una definición única para el término «mito».

No obstante, hay puntos de contacto más allá de las categorizaciones teóricas del estudioso al que se siga: a pesar de las contradicciones en las raíces mitológicas de los pueblos de todo el planeta, existen conexiones entre las manifestaciones de cada una porque comparten núcleos estructurales muy parecidos entre sí. «¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura? ¿Qué nos enseña?», se preguntó Campbell (2010, pp. 11-12).

Y encontró una respuesta sobre la base de un entendimiento de la naturaleza mitológica como «fuente de la vida», interpretación que acá ponemos en comunicación con el concepto de Iuri Lotman semiosfera: fuente de vida en sentido semiótico.

LITERATURA ARGENTINA Y MITOLOGÍA

La conexión de la literatura argentina con la mitología se remonta a las Crónicas de Indias, cuya reverberación proteica llegó, por transmisión popular, hasta el siglo XIX, como ha sucedido con el tópico fundacional del «hambre» y la antropofagia fratricida, que, ya por vía escrita, alcanzó las letras de la actualidad. Por consiguiente, la función narrativa heroica se halla presente desde los orígenes de nuestras letras. Otro ejemplo de este fenómeno cultural es la mitologización del personaje decimonónico de «la cautiva» (que no constituye un ciclo, a la manera del troyano, por caso; pero sí es, sin duda, una saga muy fértil ideológica y narrativamente). Y un ejemplo más es la figura mítica de los próceres («héroes») argentinos, vinculados con la identidad nacional en el relato canónico[7], o incluso la adopción del mito romántico del «genio» o del mito ilustrado del «buen salvaje».

En el siglo XXI, podemos señalar, entre tantos textos literarios particulares con referencias mitológicas, la antología coordinada por Guido Indij para la editorial Interzona, *Historias del fin del mundo* (2013), o la novela reciente *El amo bueno* (2016), de Damián Tabarovsky, al margen de aquellos que retoman los temas que mencionamos en el párrafo anterior.

Ahondando en la cuestión, otro de los tópicos centrales de la literatura argentina relacionado con la mitología es el del traidor y del héroe, popularizado, sobre todo, por Borges. En tiempos más recientes, ese binomio se ha releído con vistas a narrar el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (López Casanova, 2008; Drucaroff, 2010). Y han surgido nuevos personajes ambiguos a la manera borgeana («La casa de Asterión», «Tema del traidor y del héroe», «La trama», «El General Quiroga va en coche a la muerte»); así la montonera irresistible que enamora a sus torturadores o se enamora de ellos (*Noche de lobos*, de Abel Posse) o el médico que, sin consciencia, trabaja al servicio de la muerte organizada (*Villa*, de Luis Gusmán). En esta dirección, son significativas dos encarnaciones concretas del héroe: el desaparecido político, como mártir (*Ni muerto has perdido tu nombre*, también de Luis Gusmán, por ejemplo); y el sobreviviente, como héroe caído *(Las islas*, de Carlos Gamerro). Asimismo, podríamos rastrear, dentro de textos argentinos escritos en español, el uso de mitologías regionales, como la *wichí* (*Eisejuaz*, de Sara Gallardo) o la mapuche (*Finisterre*, de María Rosa Lojo). Como se va perfilando, la relevancia del héroe en la literatura argentina reside en el hecho de ser un sintetizador entre lo mitológico y lo histórico.

CIENCIA FICCIÓN Y MITOLOGÍA: POSHUMANISMO

El héroe, diremos para continuar, ilustra el funcionamiento de la cultura (Lotman, 2000): es dinámico, lo cual implica poder valorarlo de modo positivo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en determinado período, y que tal cualidad, en otro intervalo temporal, sea considerada negativa[8]. Ese dinamismo de la cultura, que conecta memoria y olvido, para asegurar su permanencia (Lotman, 2000; Ricoeur, 2013), permite que los mitos que explican cuestiones ligadas a la comunidad, a la nación, al universo cambien para adaptarse según varíen las condiciones históricas, sin perder, no obstante, su identidad.

Este fenómeno propio de la dialéctica cultural facilitó que la ciencia ficción naciera emparentada con la mitología. Y quizá se pueda proponer la supervivencia de esta en aquella, luego de que se haya postulado «la muerte de Dios» y cayeran en descrédito los relatos mitologizantes-mesiánicos del siglo XX: el socialismo, el marxismo, el nazismo, el fascismo, el cientificismo y el capitalismo (Reati, 2006; Capanna, 2007). Y tal vez incluso sea lícito precisar esta relación particular al afirmar que, una vez que se comenzó a desconfiar de lo sobrenatural de forma generalizada, la mitología per se dejó de dar respuestas para la vida y le abrió paso a la ciencia ficción[9].

Sin embargo, esta última tampoco brindó un norte: precisamente, cuando se afianzó este tipo de relato en los Estados Unidos —donde mayor desarrollo ha tenido el género— es, más o menos, el momento que se ha señalado como «inicio» de la posmodernidad (con lo que el lugar común de la teoría al respecto indica sobre la «desorientación»). Además, la ciencia ficción —en el sentido de relato «anticipatorio»— se agotó pronto. El lector dejó de sorprenderse ante las historias de bombas atómicas, viajes a la luna, inteligencias artificiales o robots, como, a su tiempo, se había desinteresado por lo sobrenatural mitológico. (Asimismo, esta situación también favoreció el surgimiento de otro género, hoy en boga, el de la fantasía heroica o *fantasy*).

En estos días, el género que acá problematizamos se ha vuelto un tejido muy laxo que se impone a la creación de diversos artistas, sin que sea posible, no obstante, afirmar que se trate de «ciencia ficción». Muchísimos escritores argentinos han comenzado a trabajar sus historias bajo esta malla, como es el caso de César Aira (*Los misterios de Rosario*), Sergio Chejfec (*El aire*), Oliverio Coelho (*Borneo*), Marcelo Cohen (*Donde yo no estaba*), Angélica Gorodischer (*Las repúblicas*), Daniel Guebel (*Los elementales*), Pedro Mairal (*El año del desierto*), Guillermo Saccomanno (*El oficinista*), entre otros varios[10], algunos de ellos analizados por Fernando Reati (2006) y Elsa Drucaroff (2010). A su vez, gran parte de la novela policial reciente podría ubicarse, en menor o mayor medida, bajo esta misma red[11].

Lo común en todos estos casos, y en la obra de Rafael Pinedo, es lo que llamaremos poshumanismo, de acuerdo con Osvaldo Di Paolo, idea que revela la descentralización del individuo y manifiesta el caos, el miedo y el enfrentamiento de fuerzas opuestas que, entre la soledad y el peligro, conducen a la hipotética destrucción del género humano, en oposición a promesas evolucionistas.

En concreto, Osvaldo Di Paolo, cuando habla de «poshumanismo», se refiere a «...la pérdida de la capacidad del individuo de utilizar la razón para solucionar problemas sociales y culturales, llevándolo a depender de dinamismos inadecuados que lo excluyen de una posición privilegiada» (2012, pp. 41-42).

Y en el libro *Gemidos y explosiones apocalípticas...* (2013), el concepto de poshumanismo, luego de que el autor realice un relevamiento literario, involucra un sentido catastrófico escenificado en un espacio citadino en ruinas, donde la

desesperanza de un futuro mejor carcome al individuo. La consecuencia de esto en la literatura, agregamos acá, es que el hombre, en ciertos casos, tiende a no diferenciarse de los animales, de las máquinas o de otras formas eventuales de lo «inhumano».

Llegada ahora esta instancia, podemos concluir parcialmente que el mito, entendido de forma tradicional, en su remisión al pasado, y la utopía, en su remisión al futuro, ya no explican la situación del hombre (como tampoco suele tener éxito la remisión al presente, propia de la ideología y de la política). En consecuencia, la mitología adopta los recursos que le proporciona la ciencia ficción para abrir un camino expresivo nuevo donde el hombre es considerado en su amplitud, tanto sincrónica como diacrónica. Dicho de otra manera, en la literatura argentina contemporánea, aparecen panoramas distópicos, con una concreción en particular, el apocalíptico, y, en especial, el posapocalíptico (el cronotopo que recorre la obra de Pinedo) como consecuencia del estado de la cultura y como recurso para problematizarlo.

Entonces, podemos sostener que el héroe busca el autoconocimiento (Campbell, 2010) y así, en su derrotero de aventuras, reconoce el lenguaje de su entorno y efectúa un paneo del (su) mundo (Lotman). Solo que ahora, a diferencia de la función conservadora antigua, esta apelación a lo mitológico funciona como crítica netamente sociohistórica. El protagonista de *Plop*, la novela de Rafael Pinedo que analizaremos a continuación, presenta estas cualidades.

PLOP: EL HÉROE COMO SINTETIZADOR ENTRE LO HISTÓRICO Y LO MITOLÓGICO

En *Plop*, el inicio de la saga de Rafael Pinedo, la narración parte de las consecuencias de una catástrofe de la que no se explican las causas. Solo queda claro que el mundo se transformó drásticamente. Primer elemento a destacar, pues no importa si el cambio, por ejemplo, se debe a condiciones climáticas; lo que salta a la vista es una modificación en los condicionamientos de la existencia. Este hecho problematiza la cultura y la pone en contacto con bordes de realidad que antes no existían (o parecían no existir). En esta historia, la sociedad, dicho con otras palabras, es arrojada hacia el límite de sí misma. Y ahí, en la frontera, surgen modos extraños de relacionarse con el tiempo, el espacio, los objetos, los animales y los otros hombres.

Ahora bien, este cambio profundo no es total, ya que, como propuso Lotman, la cultura es un requisito para la existencia del hombre. Sin embargo, Pinedo afirmó que su novela «tiene que ver con la *destrucción* de la cultura» (Friera, 2006; subrayado nuestro). La contradicción se resuelve de este modo: el novelista imaginó una variación sobre su propio espacio-tiempo, que, por supuesto, no logra ser radical. ¿En qué consiste tal variación?

En primer lugar, los personajes de *Plop* perdieron un impulso básico —que denominaremos «curiosidad», por no disponer de otra palabra, sin intenciones de incurrir en psicologismos—, aquel movimiento que, surja de donde surgiera, hace que el hombre vaya necesariamente hacia las cosas y se pregunte sobre sí mismo en el encuentro con lo otro. Estos individuos abúlicos, en cambio, no cuestionan lo que sucede, porque hacerlo sería un trabajo inútil para su forma de supervivencia. Andan sin respuestas —lo cual no sería inusual—, pero,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

fundamentalmente, no tienen respuestas porque viven sin preguntas —y esto sí ya resultaría más extraño—.

En segundo lugar, la modelización que sobre ellos ejerce la cultura se redujo a contraposiciones primordiales: una de ellas, vida/muerte, acá es subsidiaria exclusiva del par alimentación/inanición. Otro ejemplo ilustrativo de la transformación cultural es la oposición cerca/lejos, que determina para estos personajes lo seguro y lo inseguro sin puntos intermedios: *todo* lo que está cerca es seguro; *todo* lo lejano es inseguro (y obsérvese que no se dice, por caso, «bueno» o «malo», ya que, anticipando información, las valoraciones éticas han cambiado profundamente, puesto que siempre implican un alto grado de desarrollo cultural).

En tercer lugar y de algún modo, la semioesfera perdió coherencia. Hubo una reducción de los elementos dinámicos y de los estáticos inclusive (que constituyen, en interdependencia, la cultura), hasta llegar al mínimo indispensable para existir. Como correlato de esto, creció la franja de la no cultura: lo desconocido amenaza el espacio de lo conocido.

Sin embargo, semióticamente, parece improbable que algo del orden de lo que no tiene nombre (lo desconocido) se vuelva un peligro. No obstante, esto acontece, en la medida en que no se dispone de los mecanismos para interpretar lo ajeno como conocido, o bien, lo desconocido como conocible. Así nacen algunas formas del miedo: un estímulo oprime, pero no se sabe qué es. Del mismo modo, nace la violencia: existe un estímulo que produce miedo, pero no se puede saber qué es; en consecuencia, se lo debe mantener a distancia o eliminarlo. Y, al actuar de esta manera, se descarta un texto potencial de ser incorporado en la memoria colectiva, que no se empobrece cuantitativamente, aunque tampoco se enriquece.

En el grupo de Plop, esto es diferente; la memoria sí se empobreció porque se perdieron nombres, valores, costumbres, textos. Los personajes coexisten con vestigios del pasado, pero sin identificarlos, porque no entablan una relación dialéctica con ellos; las personas ocupan el mismo lugar que los objetos residuales de otras épocas, de forma paralela en lo espacial, pero divergente en lo temporal.

Así se pone en cuestión la idea de «progreso», implícita, como es recurrente, en la ciencia ficción. Los personajes se encuentran con electrodomésticos que, sin electricidad, no sirven en absoluto; por lo demás, tampoco se conserva información sobre cómo se usaban en otro tiempo (recordemos que este elemento escenográfico, los artefactos de otra época que ya no tienen uso, es típico de la ciencia ficción prospectiva o distópica). ¿Adónde condujo el «progreso»? Acá desaparece la impresión, infundida por la tecnología, la ciencia y la economía, de sentir que se tiene control sobre la vida (cfr. los primeros relatos ciencioficcionales).

Cabe agregar que la sociedad del siglo XXI, que se halla en el imaginario del escritor, con su estructura capitalista, en *Plop* se convirtió en una comunidad de cazadores-recolectores nómadas. La forma de intercambio comercial única es el trueque: la comida se vende a cambio de cuchillos o de niños sexualmente vírgenes. La vestimenta está despojada de toda noción esteticista; se construye con pedazos de nailon y de cuero, y es funcional a las nuevas actividades, a la lluvia constante (cambió también el clima) y a los eventuales ataques de otros grupos. O sea, los objetos son valiosos o no solo de acuerdo con su utilidad. Las armas, por ejemplo, se cuidan con la vida y por sobre la vida, ya que la defensa personal es una

de las acciones primordiales; y en especial, se debe proteger el metal no oxidado, estimable por su posibilidad de cortar.

Evidentemente, en la sociedad de Plop, el estado de las cosas cambia, ¿pero cómo? En la transformación posible que imaginó Pinedo, el proceso de cambio más frecuente es el de la *simplificación*. Esto sucede con las «necesidades primarias» como la alimentación y el sexo, desprovistas de los signos con que la cultura del autor las complejiza y las convierte en necesidades también simbólicas. Por consiguiente, la manera despojada y causal de relacionarse con el cuerpo propio se repite en la interacción con los otros. El verbo que los personajes de la novela emplean para referirse al sexo, por ejemplo, es «usar», y en ningún caso la cópula implica una vinculación afectiva o moral. Inclusive la paternidad, entendida simbólicamente, no existe: no hay «padres» en esta historia, solo «hembras» que tienen «crías». Y los hijos, por su parte, son indeseables, ya que representan un estorbo en su período de lactancia y una desventaja para la mujer al momento de luchar. De todos modos, estas personas no conciben el concepto «procreación», y los embarazos son infrecuentes por la anemia.

Otra característica que mutó es la separación social entre lo femenino y lo masculino, que se atenuó. El rasgo básico de distinción entre individuos es la aptitud para el combate y la obtención de comida, para lo cual no importa el género sexual. Solo la fortaleza física marca la diferencia, puesto que determina quién ha de supervivir y quién ha de ser «reciclado» (convertirse en alimento para los puercos). De ahí que también sean habituales y generalizadas las prácticas sexuales de índole homosexual.

A su vez, un elemento estático fundamental de la cultura que desapareció es la lectoescritura y lo que se conoce como «cultura del texto». Los libros prácticamente no existen y ya nadie sabe escribir.

En esta dirección, un personaje para mencionar es «la vieja Goro», que parece ser la más anciana del asentamiento (2012, p. 21), donde se la venera casi con misticismo por su sabiduría y su poder. Vive en silencio, retraída, y siempre es «áspera» (2012, p. 21); y cuenta con privilegios y libertades que el resto no tiene. Cuando ella está agonizando, le entrega a Plop un sobre de cuero que lleva escondido entre las arrugas infinitas de sus pechos; se trata de un libro. Además, existe un grupo reducido que se junta cada cierto tiempo, de noche y a escondidas, a leer. Plop, por intervención de la vieja Goro, es incluido en él. Ahí el protagonista debe comenzar el aprendizaje (la iniciación) desde el silabeo.

En lo que se refiere a Goro, resulta pertinente la historia que sigue. Diez noches después de cada solsticio de verano (lo que vendría a coincidir con el Año Nuevo cristiano), todos celebran una fiesta:

> Era para el fin del calendario. Se tomaba alcohol y se hacía comida colectiva. Era la única vez que todos comían lo mismo. [...]. También se masticaban unos hongos que hacían soñar despierto. Los más viejos o importantes podían hacerlo desde el inicio. Los demás tenían que hacerlo al final, antes de la ceremonia del Todo Vale, cuando cada uno hacía lo que quería, cómo y con quien quería (2012, p. 39).

En una de estas festividades, la vieja Goro se paró de golpe y, con una voz extrañamente clara, dijo: «Voy a leer». «Va a leer. Va a leer», se corrió la voz. Todos se pusieron serios. Las autoridades se acercaron corriendo. Plop no entendía qué pasaba. «Voy a leer», repitió Goro. «La vieja se metió la mano entre las tetas y sacó un sobre de cuero que llevaba colgado del cuello. De ahí

PDF generado a partir de XML-JATS4R

extrajo unas hojas de papel. Plop nunca había visto tantas juntas y enteras». Todos los ojos estaban fijos en ella cuando comenzó a leer: «Hace diez o quince millones de años...», y describió la formación del mundo de acuerdo con la teoría del Big Bang (insertada en el texto como cita, en cursiva). Plop se aburría, pero la gente a su alrededor estaba de rodillas y en trance.

> Fue una explosión que abarcó todo el Universo que podemos ver, fue hace diez o quince millones de años, tan lejos en el tiempo como podemos rastrear en la historia de nuestro Universo, y continuará por los millones de años que vienen, y quizás para siempre.
>
> Para siempre.
>
> Para siempre (2002, p. 42).

Entonces gritó «¡Todo Vale!», y los oyentes se lanzaron a «usar» al que tenían al lado sin fijarse quién era. Goro sonrió y dijo: «¡Bestias!» (2012, p. 43). Ella, que sabe leer, no se suma al Todo Vale; se limita a señalar la animalidad de los otros.

En este fragmento (2012, pp. 39-43), observamos cómo el personaje «letrado» capta la atención de todos, que no solo no saben leer, sino que, en realidad, no pueden entender el sentido de las palabras que oyen, porque en su gramática no tienen términos como «Universo», «años», «millones», «historia». Y, paradójicamente, el texto leído es sobre el origen del mundo, sobre el cual se asegura la continuidad de su existencia, coherente ante un estado posapocalíptico, aunque esto no implique sí o sí la continuidad de la especie humana.

Dejando esta cuestión de lado, también desaparecen las formas de cortesía. Sin embargo, unos signos, como el saludo, se complejizan. Por ejemplo:

> ...intercambiaron los saludos: las manos en el pecho del otro, los labios, cerrados, en los labios del otro, y la fórmula:
>
> —Acá se sobrevive.
>
> —Acá se sobrevive (Pinedo, 2012, p. 13).

Por último, otras nociones que se modifican involucran el libre albedrío (estos individuos no tienen discernimiento para evaluar qué hacer y qué no de forma racional), el derecho (que se reduce a una sola ley, la del más fuerte) y la propiedad privada (que se pierde como bien capital). Por el contrario, reaparecen signos de épocas pasadas, como la organización tribal, la (relativa) memoria colectiva expresada a través de la oralidad, la percepción mítica y cíclica del tiempo, el cuerpo como medida de todas las cosas, el determinismo biológico (casi igual que en los reinos animal y vegetal).

En cambio, el paisaje es nuevo (casi) por completo: a diferencia de las ciudades actuales, este es un territorio que no varía, compuesto por superposición de desperdicios: «El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano. / La Llanura, la llaman. El horizonte está apenas cortado por grandes pilas de escombros y basura» (Pinedo, 2012, p. 20). Además, llueve de manera permanente. El agua suspendida en el aire es como «una pared líquida que golpea la cabeza» (2012, p. 18) y borra las huellas que el hombre imprime en la naturaleza y genera barro, como metáfora de putrefacción. A su vez, los animales mutaron, como la vegetación, y se volvieron enemigos peligrosos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Lo más Humano de lo Humano

Hasta acá consignamos lo que ha desaparecido o cambiado en la propuesta ficcional de Pinedo con respecto a su mundo. También sería propicio, ahora, identificar qué es lo que permanece después de la debacle, lo que equivaldría a un estudio sobre qué es lo más humano de lo humano (si fuera legítimo plantear una gradualidad ontológica del concepto). Con tal motivo, procedemos a dilucidar una cuestión pendiente: la relación entre *Plop* y la mitología, en general, y el camino del héroe, en particular.

Lotman señaló que el mundo mitológico se compone de objetos concebidos en un mismo rango (2000, p. 145). Esto ya lo dijimos, en cierto modo, cuando anotamos que los personajes de *Plop* carecen de curiosidad y son reaccionarios, porque para ellos «todo es igual»[12]. Las cosas del mundo, para ellos, se describen mediante el *mismo* mundo, construido de la misma manera.

De modo más específico, podemos sostener que estos sujetos no desarrollaron una función lingüística metatextual. Para cualquiera de ellos, por caso, tener relaciones sexuales con una persona durante un Todo Vale es exactamente igual a hacerlo con cualquier otra, y de hecho, es equivalente a la suma de las experiencias sexuales previas, sin matices. «Comprender» que ha tenido sexo implica reconocer el sexo, o bien se podría decir hacer el Sexo, con mayúscula.

A su vez, Lotman caracterizó estos mundos por la indivisibilidad de los rasgos (2000, p. 145), lo cual significa que la cultura o el sistema semiótico fundante no permite realizar *traducciones*. Cuando el grupo de Plop, por ejemplo, se cruza con otro colectivo de hombres, no puede percibirlo como un conjunto de pares (humanos, al menos); los otros son, en el mejor de los casos, una potencial fuente de alimento, por medio del trueque; en el peor y más habitual de los casos, enemigos, al igual que un grupo de gatos salvajes u hongos venenosos. Sus ritos y sus costumbres no son vistos como un sucedáneo de los propios: encarnan partes de universo incognoscibles, lo otro absoluto, la no cultura o, incluso, la anticultura.

En estas mentalidades, agregó Lotman (2000, p. 145), las cosas suceden una sola vez. Las festividades del Todo Vale son, en cada caso, la misma y la única, ya que la suposición de que un fenómeno se repita implica su inclusión en un grupo general (las fiestas, y dentro de estas, el Todo Vale, junto con los bautismos y el Karibom, otras celebraciones del asentamiento de Plop), esto es, la existencia de un nivel de metadescripción.

Sin embargo, el mundo que proyectó Pinedo, que es de un solo rasgo en el sentido de jerarquía lógica, es jerárquico en grado sumo en el plano axio-semántico. De este modo, se comprenden los tabúes del grupo de Plop, entre ellos, la prohibición de mostrar los dientes; o las etapas del Todo Vale, que jamás son intercambiables o dispensables, como así también las diferencias sociales plenamente delimitadas.

Estas consideraciones conllevan la idea del mito como un fenómeno de la conciencia. En un mundo así dibujado, tiene lugar un tipo de semiosis específico, que se reduce, en general, a la nominación: el signo, para la conciencia mitológica, es análogo al nombre propio. Y como este se define por la tautología, equivale a la cosa designada: Goro es Goro y Plop es Plop. Esto da lugar al uso mágico del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

lenguaje, como sucede con el saludo típico ya citado: «—Aquí se sobrevive. / —Aquí se sobrevive».

De lo expuesto, se desprende una manera singular de concebir el tiempo y el espacio. Por un lado, este último no aparece como un *continuum* de signos, sino como objetos portadores de nombres propios. Recordemos ahora que la semiosfera, entendida como el ámbito de influencia donde se desarrolla la cultura, está recortada sobre el fondo de la no cultura. En el caso del grupo de Plop, se halla, de un lado, el asentamiento propio, el centro del Universo, con sus manifestaciones cercanas; del otro lado, se encuentra todo lo demás, que vendría a ser un infinito de no cultura, interrumpido por islas de emanaciones culturales: por ejemplo, aquel grupo asociado al intercambio de alimento, que, en realidad, vendría a ser el Alimento (no la traducción «el grupo de humanos como nosotros, con distintos hábitos, que nos truecan comida por cuchillos y sujetos sexualmente vírgenes»).

Esto significa que el espacio, para el pensamiento mitologizante, es siempre pequeño y cerrado, es decir, tiene un carácter finito y contable. Los más viejos del grupo de Plop, por ejemplo, han escuchado decir que, de la otra parte de donde sale el sol, a una «distancia inimaginable», hay una gran cantidad de agua, que algunos llaman «mar»; pero es un relato en el que nadie cree, porque no pueden concebir esa distancia. La cerrazón del espacio, de hecho, llega al extremo de imposibilitar apelar al recurso de definición de la identidad grupal mediante la relativa oposición con otros colectivos sociales, más allá de la mera idea de seguridad/inseguridad mencionada.

Por el otro lado, la conciencia mitológica está subordinada a un tiempo cíclico. Esto, en cierto modo, resulta incomprensible de acuerdo con la conciencia actual, que tiende a pensar en la circularidad como la mera oposición a la linealidad propia del sistema semiótico vigente acá y ahora. Sin embargo, existe, para el primer tipo de conciencia, un isomorfismo entre el nacimiento y la muerte. En *Plop*, en efecto, no hay distinción entre nacer y morir, y no por la noción de Eternidad, que implicaría un renacer o una visión panteísta de la materia, que podría contener una idea de pervivencia, sino porque da exactamente lo mismo vivir que morir.

En esta instancia, tengamos presente que Lotman ha dicho que la relación entre la literatura y la mitología es paradigmática de la tipología de cada cultura, como ya señalamos al principio de la investigación. Lo propio de la primera es la linealidad mínima e indispensable del relato; mientras que lo cíclico es propio la segunda.

En adición, en el ensayo titulado «Literatura y mitología», Lotman escribió que «el mito no se contaba, sino que se ejecutaba en la forma de una compleja representación dramática en la que la narración verbal no era más que un componente particular» (1996, p. 132). En consecuencia, la literatura y la mitología son antinómicas. Incluso Lotman afirmó esto: «La literatura solo tiene trato con formas destruidas, vestigiales, del mito y contribuye ella misma a su destrucción», precisamente, por el modo de ser divergente de cada una.

En lo que se refiere a la estructura textual de *Plop*, el autor no solo trabajó la mitología desde el mundo de sus personajes (cronotopo), sino también desde la misma forma del relato. La novela se compone de un prólogo, de capítulos intermedios y de un epílogo. En el prólogo, el narrador refiere cómo *alguien*, desde

PDF generado a partir de XML-JATS4R

un pozo, espera la muerte próxima por lapidación, es decir, el relato comienza por la muerte de su héroe. Los episodios siguientes tienen forma de *flashbacks*, que, retóricamente, se corresponden con una palada de tierra que cae sobre el protagonista. Cada flash constituye una postal, que remite a un momento de la existencia de este individuo; y cada flash, de acuerdo con la conciencia mitológica, no sería una «etapa en la vida de», sino el Ser monolítico, el Héroe.

En el primer capítulo, «El nacimiento», se cuenta sobre una parturienta que camina atada a un carro durante una procesión; llueve y el agua limpia la sangre que le baja por las piernas; el bebe cae y, al golpear contra el barro, hace «plop». Ese ruido dará nombre al héroe de esta historia. Y el epílogo concluye con las siguientes líneas:

> *Nunca existió otra cosa que barro.*
> *Solo figuras cubiertas de barro, como él.*
> *Lo bajan con una soga atada a un pie. Por la mitad*
> *lo sueltan.*
> *Cae al barro.*
> *Hace plop (2012, p. 131).*

La estructura, como se evidencia, es «circular» (entiéndase «cíclica»: principio y fin son equivalentes), y la aventura podría ser leída a partir de cualquier capítulo. Evidentemente, esto se conecta con la idea de que todo episodio supone la actualización de la cadena, de acuerdo con la mentalidad mitologizante: «La narración de tipo mitológico —dijo Lotman— no se construye según el principio de la cadena, como es típico del texto literario, sino que se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás» (1996, p. 11).

En esta dirección, también aportan información significativa los movimientos discursivos del narrador hétero-extradiegético. Este despoja su relato de comentarios *accesorios*. Los fragmentos descriptivos son breves y escasos. Con respecto a los personajes, ellos cobran entidad a través de la acción («narración sumaria»), sin contar con descripciones interiorizantes. El registro léxico y las oraciones también son sencillos («frases cortas y secas», dice el mismo narrador [2012, p. 26]). La extensión promedio de los párrafos es de tres líneas, y la sensación general es la de leer una lista. De forma permanente, asimismo, el narrador emplea repeticiones verbales que remiten al mundo residual del cual provienen estos sujetos y prescinde de adjetivos (reduciendo los juicios de valor evidentes). En suma, estos recursos constituyen una prosa aséptica y distante, que surge de una decisión estética especial. Además del valor puramente plástico, estos recursos resultan necesarios, en un doble sentido: sin la distancia entre el narrador y lo narrado, por un lado, el lector podría no tolerar la crudeza de un estado de cosas cuya narración resultaría inevitablemente sádica o abyecta (violaciones y otras parafilias, asesinatos, abusos, crueldad, la muerte latente en todos los objetos, etc.); y, por el otro lado, dichos recursos, en su sencillez, remiten a la «destrucción de la cultura», es decir, a una hipotética disminución de la memoria colectiva.

Por último y por sobre todo, la retórica descripta se conecta con la esencia elemental propia del mito. Entonces, en este punto, podemos afirmar que, entre otros, uno de los textos que supervive es, en el estado de cultura de *Plop*,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la mitología. Y, en especial, sobrevive el monomito del héroe, con el cual es compatible la forma de la novela.

Por su parte, Campbell afirmó que los héroes de numerosos mitos de tiempos y de regiones dispares comparten esquemas y desarrollos (*El héroe de las mil caras*). La idea rectora del estudio de Campbell es que el héroe se lanza a la aventura desde su mundo cotidiano a regiones de maravillas sobrenaturales; luego tropieza con fuerzas fabulosas y acaba obteniendo una victoria decisiva; para después regresar de esta aventura misteriosa con el poder de otorgar favores a sus semejantes. Y agregó el autor: «Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío [sic], su aventura varía poco en cuanto al plan esencial» (2010, p. 29).

¿Qué sectores de *Plop* ilumina esta información? El protagonista es un héroe, y la novela cuenta su periplo vital. El motor del texto es la superación consecutiva de pruebas que él atraviesa. Y a diferencia de los antihéroes, como podrían ser los personajes de la literatura existencialista *(El hombre sin atributos* (1930-1943), de Robert Musil, por caso), Plop tiene un «llamado» y lo asume. Este llamado es la búsqueda de libertad, en un sentido individual: en su asentamiento, solo tienen derecho a elegir qué hacer los líderes, seres más o menos excepcionales; todos los demás dependen del grupo, con sus costumbres, hábitos y tabúes. Plop decidirá convertirse en líder, pero tergiversando el modelo establecido desde el rasgo puramente individualista —ya no individual—, y esto conducirá su caída.

La figura del protagonista está marcada desde el nacimiento, ya comentado. Su madre, cuando lo pare durante una migración, continúa caminando (si se detenía, moría). Al niño lo recoge la vieja Goro, no por compasión, sino por especulación: si sobrevive, puede ser su esclavo; si muere, puede servir para alimentar a los puercos. Entonces lo introduce en su morral. Cuando llegan al nuevo sitio (recordemos que se trata de una comunidad nómada), la anciana coloca al bebe en el pecho de la madre («la Cantora», que no vuelve a cantar después de parir). «Cuenta la vieja que se prendió a la teta de la madre con las manos, como un mono. Que así, por la vieja y por sus manos, se salvó» (2012, p. 15). En esta cita, no se debe pasar por alto, por un lado, la comparación animalizadora; y, por el otro, la relevancia de Goro y el hecho de que Plop, como es típico del héroe, es un individuo que tiene un nacimiento especial[13]. Será un hombre distinguido por el *fatum* y el poder de hacerse con «sus propias manos», lo que genera en una sociedad reticente al cambio un inevitable sino trágico.

Por lo demás, Goro representa la figura guía o, acá en un sentido literal, la madrina. «Cuando llega el solsticio de invierno, se hace la Asamblea de los Nombres». Allí Goro definirá la identidad de Plop. «A todos los que tienen más o menos diez solsticios, cinco de verano y cinco de invierno, se les pone nombre y se los destina definitivamente a una Brigada, en la que permanecen para siempre. Alguno, caso raro, consigue cambiar» (2012, p. 22).

Cuando llegó el turno de Plop, la vieja Goro dijo «Plop».

> —¿Cómo? —dijo el Comisario.
>
> —Plop —repitió.
>
> —¿Por qué? —preguntó ante el asombro general.
>
> —Es el ruido que hizo al caer en el barro, cuando nació —y volvió a mirar al suelo (2012, p. 22).

Hubo una carcajada popular, que a Plop le retumbó en la cabeza. Y agrega el narrador: «Se paró de un salto, miró para abajo y dijo en voz muy alta: / —Me llamo Plop. Y pertenezco a Servicio Dos» (2012, p. 22).

No debe confundirnos el hecho de que mire al suelo; no es un indicio de humildad: cuando reafirma su identidad en voz alta, no levanta la vista para no mostrar los dientes, uno de los tantos tabúes del grupo. El gesto está señalado por la presunción; él será uno de los que consiga cambiar y alterará el orden cósmico (el grupo es el ombligo del mundo, y una puesta en abismo, en su estructura, de la organización del Universo). En este episodio reside el inicio del camino heroico de Plop.

Así se tornan relevantes algunos nombres de capítulos: «El nacimiento», «El nombre», «La iniciación», «La primera tarea», «El primer escalón», «El segundo escalón», «El descubrimiento», «Tercer escalón», «El trono», «La caída». Con estos nombres se identifican etapas típicas del camino heroico, que no es necesario desarrollar acá. Solo señalaremos que los capítulos que indican «escalón» narran cómo el personaje asciende en la jerarquía social, con astucias que incluyen el asesinato, hasta construirse un trono y ocupar el rango principal. Por su parte, el capítulo llamado «El descubrimiento» narra el desplazamiento del héroe hacia tierras lejanas, de donde vuelve, en este caso, con un conocimiento técnico y alimento. Este proviene de que encuentra un depósito con latas de comida, y el otro, de que allí vive «la Guerrera», quien le enseña a Plop y a un grupo de elegidos técnicas de combate (y la desmesura: ella le muestra el sexo oral, prohibido por el tabú de no mostrar la boca abierta).

Más allá de las semejanzas y de las diferencias con el monomito, lo singular de Plop, como en el arquetipo, es la búsqueda del autoconocimiento. Esta particularidad es lo que lo saca de la zoología en la que viven sus compañeros. Y al conocerse, por sinécdoque, reconoce a la sociedad de la cual forma parte. En este sentido, es él quien permite realizar la lectura del texto en torno a lo que permanece y desaparece después de una debacle porque, mediante sus desplazamientos, el lector descubre dónde y cómo vive el héroe.

Primero, entonces, el nacimiento, luego el bautismo, después la iniciación (un ritual de la tribu de Plop que marca el pasaje de la infancia a la adultez); más tarde, el viaje hacia tierras lejanas y el descubrimiento del depósito, que, por hallarse en un subsuelo, representa una *katábasis* o el período en el vientre de la ballena; el posterior regreso y la asunción del poder. Sin embargo, cuando regresa y se hace del poder, no se convierte en patriarca[14]; por el contrario, se transforma en déspota[15]. De esta manera, si se nos permite, podríamos decir que Plop cae por su propio peso. En su caso, además, no solo se trata de la misma corrupción por el poder que sufrieron los dirigentes anteriores a él; porque él, a diferencia de aquellos, padece una *hybris* más significativa: ambiciona el poder, lo consigue, y una vez satisfecho su deseo, desmerece el conocimiento que lo llevó hasta allí (la cultura textual que le transmitió la vieja Goro).

Ahora, más allá de cualquier elucubración, es certero afirmar que uno de los temas que atraviesa toda la obra de Pinedo es la comunicación/incomunicación (tal vez incluso podríamos aseverar, no sin sus debidas dificultades, que este es el tema central de la trilogía).

En *Plop*, la vieja Goro, como ya dijimos, posee la capacidad casi mágica de leer. Cuando ella lee una historia sobre el origen del universo, describe,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

paradójicamente, la eterna permanencia del mundo mientras que el ser humano está por extinguirse.

Goro le enseña la lectura a Plop y, tal como lo hizo ella años antes, este decide, durante una fiesta, cuando ya se ha convertido en líder, leer. Sin embargo, a diferencia de la fascinación que provocaba este acto en el pasado, la tribu se desinteresa totalmente del relato de Plop. En la tribu, el lazo social se ha roto a causa de la soberbia de su nuevo jefe, lo que vuelve imposible la comunicación armoniosa entre los miembros de la comunidad.

Y la disminución de la facultad de comunicarse racionalmente conlleva la pérdida de la capacidad de utilizar la razón para solucionar problemas sociales y culturales (característica típica de lo que Osvaldo Di Paolo llama «poshumanismo», como hemos visto).

¿Qué queda, en resumen, después del «fin»? La lista es extensa. Perduran los deseos primarios, la ambición, el comercio, la necesidad de agruparse, la especulación; sentimientos como la envidia, la vanidad, la soberbia, la insatisfacción, la venganza, el rencor; las dimensiones del fingimiento y de la mentira; también el amor como fuerza misteriosa e inevitable, la amistad, la risa, la seducción. Perduran, significativamente, las nociones de jerarquía y de centro, y los conceptos asociados, como movilidad y diferencia y prestigio sociales, como así también las metáforas de lo «alto» y de lo «bajo»; la esfera del honor, la extranjería, el castigo, los líderes, los abusos. Perduran la idea de origen y la dimensión política de los nombres, la necesidad de una religión como evasión y la construcción de tabúes, entre muchas cosas más. Y perdura, sobre todo, la conciencia mitológica.

En definitiva, permanecen los mecanismos semióticos, es decir, la facultad de crear significado y de representar. El material aparentemente nuevo de la significación, en la cultura de Plop, tiene anclajes en la cultura del autor. Este, como persona de carne y hueso, para hablar de un futuro hipotético en su novela, se remite al pasado/presente de sus condicionamientos sociohistóricos. Y como sabemos, por supuesto, la ciencia ficción especulativa hace un pronóstico que se basa en estructuras preexistentes[16].

Entonces, luego del «fin», concluimos parcialmente que permanece un manojo de pulsiones vitales y la capacidad de crear estructuras semióticas, acaso una cualidad inherente al hombre, junto con su animalidad.

EL ESTADO CRÍTICO DE LA CULTURA

La cultura continuará «aunque la pampa se trague al planeta» (Benesdra, 2012, p. 29). Esto nos lleva a pensar que la saga del posapocalipsis de Rafael Pinedo, con independencia de su propuesta de lectura (la desaparición), gira en torno a un cuestionamiento crítico del estado vigente de la cultura y una proyección imaginativa sobre el empeoramiento de todo lo que podría empeorar.

Al respecto, citamos un fragmento de James Berger (retomado por Alejo Steimberg para hablar sobre una tendencia de la literatura argentina posterior al 2001 hacia un cronotopo [pos]apocalíptico):

> *The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...]. In modern science*

> *fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains (Berger, 1999, pp. 5-7)..*
>
> [El apocalipsis [...] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece (la traducción es nuestra)].

No es accesorio decir que el género literario apocalíptico es en sí mismo mitologizante e, incluso como mito, data de tiempos anteriores a la elaboración del Apocalipsis bíblico, escrito aproximadamente en el siglo I o II después de Cristo, cuando las persecuciones romanas a los cristianos eran cruentas. También existen fuentes apocalípticas en la cultura helena antigua y referencias al fin del mundo en el Libro de Daniel, del Antiguo Testamento.

De esta forma, cabría interpretar *Plop* sin anclajes sociohistóricos definidos, como variación fantasiosa sobre el tema del malestar de la cultura mundial. Sin embargo, mediante el rastreo de formas verbales, de tópicos literarios y de algunas referencias culturales más, el texto enraíza en la Argentina de los últimos años. Así funcionan, dentro del programa posapocalíptico, las alusiones al desierto pampeano argentino o al tópico del hambre, por ejemplo.

Además, como ya hemos dicho, y contra lo que se podría esperar, la imaginación apocalíptica o cienciaficcional tiene un punto de partida y contraste permanente irrefutable en el presente histórico del autor del que se trate. Para Plop, el contexto de producción está conformado, entre otras referencias de índole diversa, por la crisis social que generó la adopción del capitalismo, sin regulación estatal, en 1976, acentuada durante la llamada década menemista, con la consecuencia lógica y traumatizante del estallido económico y social del 2001, que afectó, en diferentes grados, a toda la sociedad argentina.

Este país había permanecido más o menos acrítico con respecto al discurso «posmoderno» que proponía el fin de fines (Fukuyama, por ejemplo, con el fin de la Historia). Aunque ciertos ministros de Economía pronosticaran un crecimiento nacional ininterrumpido y habláramos sobre cohetes a la estratósfera, este no era un «país del primer mundo», y desmentía con su misma existencia las promesas democratizantes del acceso a la información de la «aldea global» y demás falacias de la globalización, según cuyos defensores se favorecería a todo el mundo, y no solo al imperialismo y a sus representantes. Sin embargo, ante la crisis del 2001, los centros académicos, donde siempre habían sobrevolado estas ideas, tuvieron que aceptar la evidencia: se estaba mal y se iba peor. El cambio de siglo, ahora sí, parecía ir acompañado por un cambio de época: ¿concretamente, qué es lo que estaba cambiando?, ¿qué permanecería?, ¿qué desaparecería?

La crisis económica estuvo acompañada de una crisis representacional. Como dijo Lotman (también influido por su contexto histórico), si cambian las condiciones de producción, inevitablemente cambia la cultura, y con ella sus productos. Esto podría valer para comprender mejor la distopía que se evidencia en una parte significativa de la narrativa argentina contemporánea, donde son frecuentes los paisajes apocalípticos o posapocalíticos.

En estas latitudes, sin embargo, nunca arraigó profundamente la ciencia ficción. Pablo Capanna, como la mayoría de los estudiosos, baraja el argumento

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de la falta de desarrollo tecnológico que sí han tenido los países primermundistas, donde fue más habitual la producción y la circulación del género, en su sentido más frecuente. «Lejos de los habituales temas de la tecnología moderna, Plop es ciencia rudimentaria y ficción de ruinas», dice la contratapa de la novela.

Para una investigación futura, nos restaría comprobar lo que procuramos demostrar con el caso de *Plop* en otros textos contemporáneos: la fertilidad del camino del héroe, fusionado con elementos de la ciencia ficción especulativa, para problematizar críticamente la realidad, es decir, la apelación a las estructuras arquetípicas de la cultura, como datos elementales, con el acento temporal o atributo señalado por medio de la ciencia ficción. ¿Se trataría de una posición intermedia entre el esencialismo y el materialismo? ¿Se podría hablar de *agotamiento*?

Sea como fuera, Pinedo ilustró el mecanismo semiótico. Muy lejos de aquello que aparentemente buscó (imaginar la destrucción), reafirmó la imposibilidad de destruir la cultura: siempre permanecerá la capacidad de crear significado, aunque cambien los códigos.

No obstante, la memoria colectiva podría perder textos y, entre ellos, la definición de «humano» como ser capaz de sublimar la violencia por medio del lenguaje. Y esto no debería pasar inadvertido, aunque la cultura nunca cumpla su promesa de darlo todo. Además, Pinedo pone una señal de alerta cuando muestra personajes que apenas se diferencian del animal y no se sorprenden de eso. Por el contrario, naturalizan las condiciones impuestas, sin cuestionarlas, y se preocupan nada más que por supervivir, para granjearse el beneficio de morir.

Ahora, sobre el final de esta investigación, recordemos que Lotman se preguntó por qué el hombre ha empleado siempre grandes reservas de energía para producir pensamiento teorético, conocimiento en todas sus formas y expresiones artísticas de la más variada índole. Y respondió que la cultura no es un complemento facultativo para la humanidad, sino la condición necesaria, sin la cual su misma existencia aparece como imposible.

Utopía y Contrautopía

Keith Booker, radicado académicamente en la Universidad de Arkansas, en *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*, caracteriza la distopía a partir del procedimiento de la desfamiliarización:

> *The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable* (Booker, 1994, p. 19).
>
> [La técnica principal de la ficción distópica es la desfamiliarización: a partir de enfocar sus críticas a la sociedad en escenarios distantes espacial y temporalmente, las ficciones distópicas ofrecen perspectivas nuevas sobre problemáticas sociales y prácticas políticas que, de otro modo, podrían darse por hecho o considerarse naturales e inevitables (la traducción es nuestra)].

En el caso de la trilogía de Pinedo y, en especial, en la obra que analizamos acá, *Plop*, la distopía produce un desfase mediante un fenómeno de proyección especial: después de la debacle, el hombre se encuentra forzado a regresar a un estado salvaje. De esta forma, habría que examinar qué se quiere criticar por

medio de la representación de un estado primitivo del hombre. Entonces, la pregunta sería con respecto a qué utopía la distopía de Rafael Pinedo se define.

Si tomáramos en cuenta la representación de un futuro que paradójicamente remite a un estado precivilizatorio, podríamos interpretar la trilogía como una contrautopía de la evolución. Consideremos que uno de los pocos fragmentos literarios que perduran en *Plop* es el origen del mundo según la teoría evolucionista.

En este sentido, es preciso que destaquemos la simplificación del lenguaje que, en términos de Lotman, implicaría una disminución de los elementos tanto dinámicos como estáticos que constituyen la semiosfera, el espacio sígnico dentro del cual no solo la vida tiene sentido, sino que, gracias a él, es posible. (Esto mismo, que podemos considerar como una reflexión crítica y filosófica, tiene conexión con el planteo estético del autor para con su obra y, en especial, para con sus narradores).

Ahora, a su vez, es momento de subrayar dos rasgos, propios de la especie humana —según entendemos—, que subsisten en el planteo posapocalíptico de Pinedo: la sacralidad y la sexualidad.

La sacralidad se caracteriza por su primitividad y la instauración de tabúes y se ve constantemente amenazada por un deseo sexual individualista que rompe, en las tres novelas y, nuevamente, de modo especial en *Plop*, las normas sagradas destinadas a preservar el lazo social en el interior de la comunidad en su esfuerzo por sobrevivir. Por lo tanto, podemos concluir que el mayor peligro de esta contraevolución reside en el individualismo humano.

El experimento literario que propone *Plop* no se enfoca realmente en la supervivencia del hombre en contra de la naturaleza (casos de catástrofes climatológicas), sino del ser humano en contra de sí mismo. El individualismo del personaje Plop ya lo señalamos: por su deseo sexual y su afán de poder pone en riesgo el orden social de su tribu. La novela, pues, escenifica este peligro y le aporta una solución radical: el sacrificio expiatorio (recordemos que Plop muere lapidado por sus compañeros). ¿Podríamos interpretar esta elección narrativa como una crítica a la pérdida de sacralidad del hombre actual?

En definitiva, esta obra presenta la lucha del ser humano en contra de su lado individualista, tal como lo atestigua el hecho de romper los tabúes (de por sí arbitrarios...) para la mera satisfacción de un deseo primario como el sexual (uno de los tabúes, como consignamos en su momento, es abrir la boca). El «peligro» de la humanidad reside en lo humano.

Referencias Bibliográficas

Alonso, A. (2004, may. 10). Entrevista con el escritor Rafael Pinedo. *Axxón* [s. d.]. Recuperado el 17 de abr. de 2016, dehttp://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm

Benjamin, W. (1980). Poesía y capitalismo. *Iluminaciones II.* (Jesús Aguirre, trad.). Madrid: Taurus.

Berger, J. (1999). *After the End*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Booker, K. (1994). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: GreenWood Press.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Borges, J. L. y Vázquez, M. E. (1965). *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires: Falbo Librero Editor.

Benesdra, S. (2012). *El traductor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras*. (Luisa Josefina Hernández, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.

Costa, F. (2000, ago. 20). Ciencia ficción en la Argentina. La máquina de inventar sueños. *Revista Ñ*, pp. 6-7.

Dellepiane, Á. B. (1989). Narrativa argentina de ciencia-ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Francfort: [s. d.], pp. 75-87.

Di Paolo, O. (2012). El poshumanismo apocalíptico en la novela negra argentina contemporánea: Ciudad santa y 77. *Literatura y lingüística* (SCIELO) 25, pp. 39-59.

Di Paolo, O. (2013). *Gemidos y explosiones apocalípticas poshumanas. La novela negra y de ciencia ficción hispana del siglo XXI*. Madrid: Editorial Pliegos.

Drucaroff, E. (2010). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

García Gual, C. (2008). Mitologia y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, [s. d.].

Eliade, M. (1974). *Imágenes y símbolos*. (Carmen Castro, trad.). Madrid: Taurus.

Eliade, M. (2006). *Mito y realidad*. (Luis Gil, trad.). Barcelona: Kairós.

Friera, S. (2006, ene. 17). Argentina ayuda mucho al pesimismo. *Página 12*. Recuperado el 17 de abr. de 2016, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html

Hesse, H. (1993). *Demian*. (Genoveva Dietrich, trad.). Madrid: Alianza.

Jung, C. G. (2002). *Obra Completa. Vol. 9: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. (Carmen Gauger, trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Kohan, M. (1999, ago.). El fin de una épica. *Punto de vista. Revista de cultura* 64, [s. d.].

López Casanova, M. (2008). *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Lojo, M. R. (2010, feb. 2). ¿Cómo se hacen los héroes? *Revista Ñ*. Consultado el 17 de abr. de 2016, de http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/02/20/_-02143713.htm

Lotman, I. (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

Lotman, I. (2000). *Semiosfera III*. Madrid: Cátedra.

Lotman, I. (2007, nov.). Sobreviviremos si somos sabios. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 10, [s. d.]. Consultado el 17 de abr. de 2016, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480565&orden=141785&info=link

Lotman, I. & Mints, Z. G. (1996). Literatura y mitología. *Semiosfera I*. (1996). Madrid: Cátedra, pp. 129-142.

Malinowski, B. (1975). La vida sexual de los salvajes. Madrid: Morata.

Martínez, L. (2002, mar. 19). Solo soy un simple enhebrador de palabras [entrevista a Rafael Pinedo]. *Proyecto Patrimonio*. Santiago de Chile. Consultado el 10 de agosto de 2017, de https://archive.is/89MtT

Mercier, C. (2016, sep.). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop*, *Frío* y *Subte*. *Estudios de Teoría Literaria* 5, 10, pp. 131-143.

Molina Ahumada, E. P. (2011). Constelación mítica y cielo de la saga. Acerca de la relación mito/saga contemporánea. M. I. Arriazabalaga, A. Leunda y P. Molina (comps.). *Bajo el cielo de la saga. Hacia una neoépica argentina*. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC, pp. 29-53.

Pampa Arán, O. (2001, jul-dic). Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 24, pp. 47-70.

Pinedo, R. (2012). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.

Reati, F. (2006). *Postales del porvenir*. *La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sábato, E. (1982). *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Sudamericana.

Steimberg, A. (2012, ene.). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista Hélice* 14, pp. 4-19.

Titãs (1982). Comida. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* [CD]. Río de Janeiro: WEA.

Zylko, B. (2005, may. 5). La cultura y la semiótica. Notas sobre la concepción de cultura de Lotman. Entretextos. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 5, [s. d.]. Consultado el 17 de abr. de 2016, de: https://www.researchgate.net/publication/28088245_Cultura_y_Semiotica_Notas_sobre_la_concepcion_de_cultura_de_

Notas

* Matías Lemo es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Es investigador en esta Institución, donde se ha especializado en temáticas y en autores de la Literatura Argentina decimonónica y contemporánea.
Actualmente, es corrector literario y docente de Metodología de la Investigación Literaria (USAL). Publicó un avance de esta investigación en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2018-2019).

[**1**]Remitimos a un estudio de la investigadora Claire Mercier, «Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop*, *Frío* y *Subte*» (2016, pp. 131-143), donde la autora realiza una comparación de las tres obras.

[**2**] No es paradójica la afirmación: a pesar del concepto de «modelo original» del arquetipo, este no entra en contradicción con el sentido dialéctico de la historia, puesto que, como todo producto cultural, es resultado de fenómenos estudiables dentro de un contexto sociohistórico. Por eso la mitología admite actitudes literarias críticas.

[**3**] La definición de la variante de la ciencia ficción que se adopte depende del estudioso que de ella se ocupe. Pablo Capanna (2007, p. 189) prefiere el término «anticipación», según el cual, entiende esto: «La "anticipación" que hace la ciencia ficción va desde extrapolar tendencias actuales para el corto y el mediano plazo (con intención tanto "profética" como disuasiva) hasta proyectarse tan lejos como el fin del mundo. Cuando se traslada a un futuro lejano, ya totalmente desvinculado del presente, procura liberar la fantasía de cualquier prospectiva y llega a confundirse con la narrativa fantástica». Ángela Dellepiane (1989, pp. 515-516), en cambio, prefiere el término «especulación». Ella llama especulativa a la ciencia ficción que «deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales», por lo que, más que una narrativa cientificista (o incluso fantástica), es una «narrativa

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de crítica social». Esta propuesta la sostienen Fernando Reati (2006) y Angélica Gorodischer (ap. Costa, 2000). La última autora, una de las cultoras destacadas del género, ha dicho lo siguiente: «No nos imagino escribiendo sobre imperios galácticos: los autores [argentinos] han hecho algo más cerca de lo metafísico que de lo épico». Para esta investigación, asumimos la segunda definición.

[**4**] Por un lado, las influencias de Lotman, dice Pampa Arán, se pueden hallar en Bajtín, Lévi-Strauss, el estructuralismo praguense, que le llegó vía Jakobson, y aportes de la teoría de la comunicación y la cibernética (2001, p. 48). A su vez, podemos insertar a Lotman en su contexto histórico: los acontecimientos de los últimos años del siglo XX en la Unión Soviética debieron de haber influido en su pensamiento. De crisis en crisis y de guerra en guerra, la movilidad del presente, el momento de transformación y de mutación, la necesidad de identificar las principales tendencias de un proceso de cambio cuyo futuro no podía predecirse, hicieorn que, en sus últimos ensayos, estuviera atento a lo que pudiera suceder en una escenario donde todo estaba por trastocarse (Pampa Arán, 2001, p. 64). «La glásnost y la perestroika le permiten acceder al pensamiento de Occidente y tenemos constancia de que en sus últimos años estaba leyendo a Foucault, a Bourdieu y a Prigogine, recontextualizando sus tópicos, abriéndoles un espacio dialógico en sus propias búsquedas. En ellos encontró la constatación de que sus estudios no habían ido por caminos muy diferentes y, además, un punto de apoyo para sus nuevas conceptualizaciones» (Pampa Arán, 2001, p. 64). Por otro lado, Lotman, desde sus inicios, estuvo interesado en la manera en que las ideas filosóficas, las visiones del mundo y los valores sociales de una época dada se representan en la literatura. Por lo demás, aparte de las influencias señaladas por Pampa Arán, Zylko también menciona la psicología de Vygotski y la técnica cinematográfica de Eisenstein. Es decir, con esta variedad de fuentes, el Grupo de Moscú-Tartu al que perteneció Lotman nunca estuvo libre de cierto grado de eclecticismo (Zylko, 2005, pp. 1-2).

[**5**] Pampa Arán (2001, p. 49) hace una aclaración al respecto: «Debe tenerse en cuenta que cuando se habla de información, se lo hace desde el concepto de una teoría de la organización y control de los sistemas dinámicos, llamado cibernética (fundamento teórico de la automatización), en cuyo marco teórico están los conceptos, programas y lenguajes, tanto de máquinas como de sistemas orgánicos».

[**6**]*Saga*. La saga produce un ordenamiento particular de las posibilidades significativas condensadas en el mito y constituye un «enclave» en el escenario mítico general mediante el despliegue de líneas narrativas implícitas, sugeridas por la narración de este tipo; a la vez que una llave de lectura de series textuales no vinculadas inicialmente que se enlazan a partir de genealogías, personajes, geografías o acontecimientos comunes entre textos. La definición de saga contemporánea se vincula a aquella forma narrativa de epopeya oral en prosa, creada alrededor del siglo X por la aristocracia colonizadora de Islandia, según esta tesis de Borges y de Vázquez (1965): «Las sagas son biografías de hombres de Islandia, a veces de poetas; en este caso se intercalan en el diálogo versos suyos. El estilo es breve, claro, casi oral, suele incluir, como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. [...]. En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principio son oscuros y que luego se explican y hechos que parecen insignificantes y luego cobran importancia» (Borges y Vázquez, 1965, p. 128).

[**7**] Cfr. Lojo, 2010, y Kohan, 1999.

[**8**] Esto ha sucedido en la Argentina con figuras históricas que han cambiado de signo, revisitadas a la luz del discurso historiográfico contemporáneo o en la nueva novela histórica *(Él, Juan Facundo*, de Abelardo Arias; *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez; *La princesa federal*, de María Rosa Lojo; *Argentina con pecado concebida*, de Federico Andahazi).

[**9**] Consideremos, por ejemplo, que Julio Verne, precursor de la ciencia ficción para algunos, y Friedrich Nietzsche, precursor del nihilismo para otros, eran contemporáneos. Esta situación aparentemente azarosa tiene una potencial conexión con el desarrollo de las grandes ciudades y del capitalismo, como ha propuesto Walter Benjamin (1980).

[**10**] Acá mencionamos el tipo de texto narrativo novela. Sin embargo, esta corriente afecta a otros géneros, como la historieta (*El cuervo que sabía*, de Kwaichang Kráneo, publicada durante

el bienio 2008-2009) e incluso la poesía («La toma de Constantinopla», de Horacio Castillo, publicada en el 2003).

[**11**] Cfr. *Gemidos y explosiones apocalípticas poshumanas* (2013), de Osvaldo Di Paolo, donde este investigador realiza un estudio comparativo entre la novela negra y la ciencia ficción hispanas.

[**12**] Esta proposición, «todo da lo mismo», «todo es igual», tiene que ver con la enfermedad existencial de Barroso, el protagonista de la novela de Sergio Chejfec *El aire* (1992). Además de esta coincidencia, en el texto de Chejfec también se construye un cronotopo distópico poshumano, como también sucede con *El oficinista* (2010), de Saccomanno, entre otros.

[**13**] Claire Mercier comenta «… el nacimiento del protagonista es en sí un esfuerzo por sobrevivir» (2016, p. 132).

[**14**] Es curioso que, en las otras novelas de Rafael Pinedo, las protagonistas sean heroínas (*Frío* y *Subte*). Los dos personajes son excepcionales porque se autoabastecen al margen del grupo, y cuestionan el «patriarcado», además de tener impulsos homosexuales.

[**15**] Cfr. el proceso de maduración cultural que trabajó Lévi-Strauss, con sus tres instancias: lo crudo, lo cocido, lo podrido.

[**16**] Viene al caso un fragmento escrito por Herman Hesse: «Si el género humano se extinguiera con la sola excepción de un niño medianamente inteligente, sin ninguna educación, este niño volvería a descubrir el curso de todas las cosas y sabría producir de nuevo dioses, demonios, paraísos, prohibiciones, mandamientos y Viejos y Nuevos Testamentos» (1993, p. 131). Esto es, exactamente, lo que sucede con Plop.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO COMO NOVELA INICIÁTICA

Mercado, Javier

Javier Mercado parajaviermercado@gmail.com
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431008/index.html

Resumen: La novela *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), de Leopoldo Marechal, se presenta como un texto complejo en el que convergen la metafísica de cuño guenoniano, la teología cristiana, el simbolismo alquímico y la mitología griega. En el siguiente trabajo, nos proponemos reflexionar sobre el desarrollo de la trama narrativa y su vínculo con las iniciaciones en las religiones de misterios. Planteamos como hipótesis de trabajo que los aspectos simbólicos del texto (La Cuesta del Agua, la crucifixión de Farías, la limpieza de los metales), como así también los mitológicos (Hefesto, Gog y Magog, el Arca), pueden sistematizarse e interpretarse en torno al tópico de la muerte e iniciación mistérica de su protagonista. Para ello, realizaremos un rastreo de las fuentes a partir de las cuales se construye el proceso de iniciación y los arquetipos del sabio-iniciado (Pablo Inaudi) y del neófito (Lisandro Farías). En este aspecto, pensamos que es posible —y necesario— un diálogo entre la novela y el trabajo de René Guénon *Apreciaciones sobre la iniciación*, muy frecuentado por el autor.

Palabras clave: Iniciación, Misterios, Crucifixión, Literatura Argentina.

Abstract: *Marechal's novel* El banquete de Severo Arcángelo *(1965) is a complex text in which guenonian metaphysics, christian theology, alchemical symbolism and greek mythology converge. In this work we will reflect about the development of the narrative plot and its link with initiations in religions of mysteries. We propose as hypothesis that the symbolic aspects of the text (La Cuesta del Agua, the crucifixion of Farías, the cleaning of metals), as well as the mythological ones (Hefesto, Gog and Magog, the Ark), can be systematized and interpreted according to the topics of death and initiation of its main character. To achieve this, we will track the sources of the initiation process and the archetypes of the wise man (Pablo Inaudi) and the neophyte (Lisandro Farías). In addition, we think it is possible -and necessary- a dialogue between the novel and the work of René Guénon* Aperçus sur l'initiation *(1946), a Marechal's very frecuent reading.*

Keywords: *Initiation*, *Mysteries*, *Crucifixion*, *Argentinian Literature*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

UNA LECTURA EN CLAVE INICIÁTICA

La iniciación mistérica es uno de los aspectos capitales de la novela *El banquete de Severo Arcángelo*, publicada por Leopoldo Marechal en 1965. A su vez, el metafísico francés René Guénon —una de las lecturas más frecuentes de Marechal— le dedica a este asunto detallados pasajes de su obra, en especial su trabajo de 1946, *Apreciaciones sobre la iniciación*. Es imperioso detenerse en el diálogo que se establece entre la novela y el texto guenoniano. Marechal había tomado contacto con esta obra en su edición francesa de 1953. Durante sus años de reclusión, el interés por la obra de Guénon crecerá considerablemente. De acuerdo a los registros que se conservan en la Universidad Nacional de Rosario, entre 1950 y 1960, entran a la biblioteca de Marechal *Le roi du monde*, *Aperçus sur l'Initiation*, *L'esoterisme de Dante* y *Le regne de la cantité et les signes des temps*.

A partir de fines de los cincuenta, el camino intelectual y espiritual de Marechal parece tomar un rumbo mucho más personal e introspectivo. Escrita en este contexto, su novela *El banquete de Severo Arcángelo* es decididamente esotérica y alquímica —por supuesto, siempre dentro de un esoterismo de cuño cristiano—.

Frente a la propuesta teológica —desarrollada por Graciela Maturo (1998) — construimos una propuesta de lectura en clave iniciática donde el ritual de organización del banquete amplía su dimensión a lo metafísico. Según Guénon, «los ritos religiosos y los ritos iniciáticos son de orden esencialmente distinto» (1993, p. 241); esta diferencia radica en que los ritos religiosos son de orden puramente exotérico y se relacionan con la devoción, en tanto que los iniciáticos son esotéricos y apuntan a la obtención —potencial o efectiva— de ciertas capacidades espirituales que producen una transformación del ser. A diferencia de un rito religioso, que requiere de una catequesis y de un ministro autorizado, lo que sucede en *El banquete* es muy diferente. Tenemos, por un lado, la carpeta de Lisandro Farías que contiene la documentación exotérica del banquete y, por otro, las charlas entre el narrador y Lisandro, que revelan los aspectos esotéricos (Marechal, 1998b, p. 28). La naturaleza bifronte del banquete aparece en el capítulo I; en su exterioridad, el banquete puede ser vinculado con lo religioso, pero, en su interioridad, se trata de un proceso iniciático. Además, están ausentes de la narración cualquier tipo de autoridades religiosas que detenten el poder de una iglesia organizada en sentido exotérico. Lo que encontramos en la novela es un iniciador —Severo Arcángelo— y dos representantes de una organización iniciática cuyo origen es imposible de determinar —Pablo Inaudi y El Salmodiante Pedro—. La gradación de sus funciones da cuenta de una jerarquía bien marcada: mientras Severo es un facilitador que desconoce los fines últimos de la operación, Pedro es quien oficia el paso por los Misterios Menores y, finalmente, Pablo hace efectiva la resurrección en la Cuesta del Agua.

A partir de todo lo expuesto, creemos justificada una lectura de este tipo. Las marcas textuales y extratextuales conducen a un diálogo posible con el pensamiento de Guénon y, mediante este, a las claves simbólicas de la novela en sus aspectos iniciáticos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

APRECIACIONES SOBRE EL SIMBOLISMO INICIÁTICO

Veremos ahora algunos paralelismos entre lo desarrollado por Guénon en *Apreciaciones sobre la iniciación* y las acciones del relato.

Destaca Guénon que el primer obstáculo para las organizaciones iniciáticas verdaderas —tanto como para las iniciaciones efectivas— es la forma que adquiere el tiempo en la modernidad. El clima moderno es reticente a todo tipo de iniciación o transmisión espiritual. El modo de conocer y de aproximarse al mundo es netamente racional, hecho que imposibilita la propagación de un saber que, por su propio modo de ser, es simbólico. Para Guénon existe una incapacidad metafísica innata en la mayoría de los hombres que los vuelve refractarios a todo saber espiritual. En este clima adverso, las organizaciones iniciáticas operan desde el mayor secreto y la delicadeza, a fin de no ser percibidas.

La organización del banquete opera en consecuencia. Pendiente de los signos de los tiempos, tiene un nivel exotérico que manifiesta lo que hay de manifestable con gran cuidado y sutileza. La tarea de difusión que encarna Severo apunta a verter hacia el mundo algunas de las influencias espirituales del banquete. A su vez, también existe un nivel mesotérico de trabajo, que tiene que ver con los preparativos que se desarrollan en la Mansión. Allí los neófitos experimentan su iniciación menor y son «adentrados» en la organización. Finalmente, existe un nivel propiamente esotérico, cuyos puntos nodales son la celda de Pablo en la Casa Grande y la Cuesta del Agua. Lo que allí sucede linda con el secreto de lo no manifestable y, como tal, poco sabemos de estos espacios y lo que en ellos acontece. Frente a la profanación del misterio sagrado por parte de falsas organizaciones y dentro de un clima poco favorable, la apuesta del banquete es la reinstauración de ese espacio-tiempo cualitativo necesario para el advenimiento del Hombre de Sangre. La organización se constituye como depositaria de una tradición que necesita reverdecer: la del saber metafísico.

Otro aspecto relevante para comprender esta dimensión del banquete es que las iniciaciones, como lo sostiene Guénon (1993, p. 36), no tienen relación alguna con aspectos morales ni mucho menos sociales. Comúnmente se asocia la iniciación con la pertenencia a una «organización secreta» o a cualquier tipo de círculo que otorga jerarquía o prestigio social. En nada se parece a esto una verdadera iniciación. Una organización secreta no tiene por qué ser iniciática (su secreto responde solamente a la voluntad de sus miembros, que se niegan a tratar asuntos de la organización si no es *inter pares*). Estos objetivos —que por lo demás, en nada sobrepasan el horizonte puramente material— son propios de las organizaciones que Guénon llama «especulativas» (1993, p. 295).

En el capítulo XXIX de *Apreciaciones sobre la iniciación*, se toma el ejemplo de la masonería para diferenciar entre las iniciaciones «operativas» y las «especulativas». Las primeras eran iniciaciones propiamente dichas, cuyo objetivo capital era lograr transmutar espiritualmente al hombre y reubicarlo en la posición central del «hombre verdadero». Estas iniciaciones se llevaban a cabo principalmente a través de los oficios, y, en el caso mencionado de la masonería, a través de la albañilería. Toda iniciación verdadera implica para Guénon un carácter operativo.

Las iniciaciones especulativas son la degradación de esas antiguas prácticas. En el plano especulativo, la iniciación pasa a ser un título honorífico sin influencia

PDF generado a partir de XML-JATS4R

espiritual directa, ser iniciado se resume en pertenecer a cierto grupo o casta que se distingue del resto por cuestiones económicas o políticas. La diferencia entre especulativo y operativo es la diferencia entre el dicho y el hecho, entre la teoría y la práctica, entre el conocimiento verdadero y la repetición mnemotécnica. Para Guénon, la iniciación especulativa es estrictamente moderna.

Por su parte, Marechal nos habla de una iniciación verdadera. Al comienzo de su relato, se tilda a Severo como «un operativo» (Marechal, 1998b, p. 28). Nos encontramos con un artesano que conoce los secretos de la metalurgia, al tiempo que sabe de la tradición oculta que la antecede; su saber se basa en un hacer concreto en las fundiciones, no en una especulación. Siguiendo la propuesta hindú de las cuatro castas, Severo recibe la iniciación del *Vaishya*, ya que los de su casta «pueden ser cualificados para la iniciación, por todos lados encontramos que les están especialmente destinadas las formas iniciáticas basadas en el ejercicio de los oficios» (Guénon, 1993, p. 383).

En adición, como sucedía en las iniciaciones egipcias, el neófito no se presenta por ciertos beneficios que le reporta pertenecer a una organización; al contrario, el ser iniciado implicaba ponerse en riesgo. Los ritos y las ceremonias que se cumplían en los templos de Abidos o Heliópolis ponían en peligro la integridad física de los aspirantes, que solo si lograban pasar las pruebas podían ser aceptados como adeptos. *El banquete* retoma esta forma de entender la iniciación. En principio, la etapa oscura de purgación del mundo puede ser espontánea; luego, llegados a la Mansión, todos los comensales afrontan serias pruebas.

En el caso de Lisandro Farías, vemos que su proceso involucra tanto pruebas físicas —el ascetismo del capítulo XIX, la crucifixión del Salmodiante, un traje para el banquete que lo desnuda interiormente— como pruebas de fortalecimiento espiritual. En este sentido, la presencia de Gog y Magog representa para Lisandro un duro desafío, el de la entrega. Como representantes de la desconfianza y el recelo, los dos payasos ponen al protagonista frente a una dura elección: la de entregarse con confianza a la organización que promueve el banquete (que tiene a Severo como su costado visible y a Pablo como el invisible) o la de volver su rostro nuevamente al mundo. Este conflicto le impone la obligación de optar: o confía en que el banquete no es un delirio y se entrega, o sucumbe a la mentalidad moderna, dada a la desconfianza y al examen racional de todos los acontecimientos. Esta fluctuación entre la «concentración» y la «desconcentración» es el dilema central del personaje, cuya resolución parece no llevarse a cabo de modo armónico —en efecto, Lisandro no puede ser iniciado en los misterios mayores en la Cuesta del Agua y, como dice Pablo Inaudi, Farías «será el único Desertor del Banquete» (Marechal, 1998b, p. 195)—. Esta deserción le costará la vida.

Los asistentes al banquete no son místicos, ni santos. Son iniciados o neófitos en vías de iniciación. Resulta clara en la novela la división entre la «vía mística» y la «vía iniciática» —tal como las llama Guénon (1993, cap. i)—. Para el francés, la primera es una vía pasiva e imposible de ser transmitida (es decir, uno no puede ser iniciado en la mística). El místico es arrebatado de sí por la fuerza divina que lo transporta y su voluntad es puesta en suspenso; por esto mismo, la mística no puede ser enseñada, sino que, más bien, es algo que sucede.

La vía iniciática, por el contrario, es una vía intelectual que puede ser transmitida de maestro a discípulo y solo requiere una disposición o temple inicial

PDF generado a partir de XML-JATS4R

del neófito. Este temple se manifiesta en las «fregaduras» de Lisandro, cuya importancia le es revelada luego por Inaudi. Así, una vez adquirido este temple, frente a la dispersión del místico, el iniciado debe cumplir un serie de etapas que están perfectamente estipuladas y a cuya supervisión y realización efectiva concurre toda una organización. En la quinta de San Isidro, existe una gradación jerárquica espacial cuyo tránsito marca este avance en la disciplina espiritual. El camino se inicia con la llegada al modesto chalet auxiliar, se pasa por la Casa Grande y por la Zona Vedada y se llega hasta la mesa del banquete. Este es el primer recorrido que está narrado en la novela. El segundo, desde el banquete hasta la Cuesta del Agua, permanece en lo no dicho y completa la iniciación efectiva.

Afirma Guénon que «con la iniciación no existe nada ambiguo ni nebuloso sino, por el contrario, se trata de cosas muy precisas» (1993, p. 19); esto es, que las diferentes etapas y progresos no son una determinación azarosa, sino que se rigen por un modo exacto y pautado de llevar a cabo la iniciación que garantiza su efectividad, su operatividad. No se puede «inventar» una forma de iniciación, sino que vienen dadas desde muy antiguo por la tradición. La ortodoxia iniciática se cumple a la perfección en el esquema narrativo de la novela.

La organización del banquete no es un proyecto de Severo, por el contrario, el banquete va llamando a los comensales de acuerdo a sus necesidades. Y, de los organizadores «invisibles», solo conocemos a Pablo Inaudi. La naturaleza iniciática del *convivio* está dada por una organización que la respalda. Como intuye Lisandro en su encuentro con la Enviada, las palabras de esa mujer sugieren «una colectividad en enigma» (Marechal, 1998b, p. 51). Esta colectividad en enigma, siguiendo a Guénon, es la organización iniciática misma, de cuyo proyecto conocemos sus fines exteriores y, solo en una pequeña parte, su cara oculta. Ahora bien, corremos el riesgo de creer que esta organización termina con Arcángelo. Nada más equivocado. Cuando se encuentran Lisandro y Pablo en la celda monástica, el gran iniciado realiza una afirmación enigmática. Farías le dice que en la Edad Media lo hubiesen quemado, a lo que Inaudi responde: «En la Edad Media yo estaba muy bien escondido» (Marechal, 1998b, p. 193). Esta oración puede entenderse de dos modos: a) No Pablo, sino la organización a la que pertenece, estaba oculta en la Edad Media; o b) En su condición de iniciado, Inaudi ha alcanzado el estado del «Hombre Trascendente» y no está sujeto a las leyes de la mutación espacio-temporal.

Sea cual fuere la correcta, en ambos casos resulta evidente la condición operativa del banquete. Si se refiere a la organización iniciática misma, su afirmación implica que esta ya existía en la Edad Media. No estamos ante una organización moderna ni reciente; es, por el contrario, fruto de un largo trabajo cuyo origen no se puede precisar con claridad. En este aspecto, se sigue al pie de la letra el postulado de Guénon según el cual, si se puede reconstruir la historia de una organización, esta no es verdaderamente iniciática (Guénon, 1993, cap. XII).

Por su parte, si la sentencia afirma que el mismísimo Inaudi estaba escondido en la Edad Media, esto implica que es un altísimo iniciado y un maestro espiritual sin tacha. Guénon señala:

> ... la iniciación tiene esencialmente como objetivo superar las posibilidades de este estado y lograr que sea efectivamente posible el pasaje a los estados superiores y hasta finalmente conducir al ser allá de todo estado condicionado, sea cual fuere [...] no se

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> trata aquí de comunicarse con otros seres que son en estado angélico, sino de alcanzar y realizar en sí mismo tal estado supraindividual, mas no en tanto individuo humano sino en tanto que ser que se manifiesta como individuo humano en cierto estado (Guénon, 1993, p. 40).

Farías añade sobre Inaudi:

> Pablo Inaudi mostraba en mi calabozo el aspecto de un adolescente; y lo reiteró en las escasas oportunidades en que se manifestó luego a mis ojos. Pero alguna vez me dije que aquella extremada juventud lo era sólo en su verdor externo y aparente, como si Pablo Inaudi cristalizara en sí todo el Tiempo y lo viviera en una «perpetuidad» sin estaciones. Algo semejante se daba en su físico humano, ya que poseía los caracteres fisiognómicos de todas las razas, bien que sin definirse por ninguna (Marechal, 1998b, p. 191).

Inaudi es un iniciado en el más alto grado, el de «Hombre Verdadero», que, como indica Guénon, está más allá de las contingencias del estado humano del ser. En su dimensión atemporal, Inaudi sobrepasa las barreras del estado particular y no está limitado por la «estación humana» del ser, sobre la cual habla Marechal en su «Cosmogonía Elbitense» (1998a, p. 457). Aquí notamos que la jerarquía iniciática se respeta sin concesiones. Pedro, el Salmodiante de la Ventana, es un iniciado, un maestro espiritual calificado que sella el paso por los Misterios Menores de todos los comensales; pero Pablo está más allá de la condición de maestro, es un *jivanmukta*, un liberado según la tradición Advaita.

El último punto que certifica el carácter operativo de la iniciación del banquete nos remite a los vínculos que existen entre los centros iniciáticos. En *Apreciaciones sobre la iniciación*, se destaca que toda iniciación está indefectiblemente asociada con centros espirituales. Estos centros espirituales tienen la misión de conservar los saberes al tiempo que transmitirlos a los iniciados. Ahora bien, al respecto apunta Guénon:

> ... importa destacar que una organización iniciática puede proceder del centro supremo no directamente sino por intermediación de centros secundarios y subordinados, lo que incluso es el caso más habitual: así como hay en cada organización una jerarquía de grados, existe también entre las organizaciones en sí mismas lo que podría llamarse grados de «interioridad» y «exterioridad» relativa (1993, p. 102).

Así, tal como hay una jerarquía interior y una exterior, una iniciación mayor y una menor, un lado exotérico y un lado esotérico, del mismo modo existe un centro supremo y un centro secundario. Si bien ambos centros permanecen ocultos a los ojos del profano, no por ello son exactamente iguales. Los centros secundarios son los puntos en donde los rayos se tocan con la circunferencia exterior, están en contacto con el mundo; y el centro supremo es el eje en torno al cual giran estos rayos. A pesar de estar exteriormente oculto, su función es cardial, todo se organiza en su derredor.

Los centros secundarios, en su trabajo territorial, reclutan a los neófitos y les ofrecen la iniciación menor. El centro supremo comporta la iniciación mayor, es la custodia de una vertiente tradicional y puede ser el punto donde esa tradición se originó. Los centros menores pueden pasar inadvertidos al mundo exterior, pero son visibles a él; por el contrario, los centros supremos son completamente invisibles y su regencia es siempre sutil.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Esta vinculación jerárquica se reproduce al interior de *El banquete de Severo Arcángelo* mediante la vinculación del centro de San Isidro con la Cuesta del Agua. Para comenzar, en su visibilidad exterior, la quinta de Arcángelo no parece más que una mansión situada en un barrio aristocrático, pero en su interior todo ha sido dispuesto de modo tal que sea un centro iniciático efectivo. Comporta cierta lógica de funcionamiento que es inviolable y se rige por las estrictas normas que Guénon le asigna a la iniciación operativa.

El paso de los comensales por los dos espacios misteriosos —la Casa Grande y la Zona Vedada— se corresponde con su orden de llegada y nadie puede evadirse. Son significativas las palabras de Bermúdez al salir de uno de estos tránsitos: «Vengo de la Casa Grande. Se vive allá en una notable aceleración operativa» (Marechal, 1998b, p. 179). Por supuesto, la elección de la palabra «operativa» no es inocente. En el encuentro con Pablo y Pedro, los comensales experimentan en sí mismos esa «influencia espiritual» de la que Guénon habla en su libro y que marca su entrada en otra vida.

Todos estos procedimientos no tendrían efectividad alguna si el centro secundario no estuviese en contacto con un centro supremo. La Cuesta del Agua reviste todas las características necesarias para cumplir esta función. Como tal, permanece en una dimensión mítica para Lisandro (Marechal, 1998b, p. 256), al tiempo que nada sabemos de sus características. El protagonista es muy cauteloso en no pasar ningún tipo de indicios que certifiquen la existencia del centro, antes bien, continua aportando datos que pueden parecer brumosos (los ritmos norteños que toca Forbenius en el capítulo VIII, la música que suena por los megáfonos en el capítulo XV, la alusión a «alguna provincia del norte argentino» del final del texto). Como concluye el narrador, la Cuesta «tenía para todos la significación de un lugar geográfico, entendido como existente, pero dudoso en su verdadera ubicación» (Marechal, 1998b, p. 161).

Luego del banquete, todos van hacia la Cuesta, donde se dará la concentración definitiva. De este sitio será desterrado Lisandro Farías por no poder cumplir con los requerimientos necesarios, es decir, con la iniciación mayor. En su dimensión mistérica, la Cuesta del Agua se configura como el centro primordial de donde irradia la tradición, es lo que Guénon llama la «residencia del rey del mundo».

Hacia la Cuesta del Agua

Hasta el momento, hemos utilizado dos pares de términos de cuño guenoniano, cuyo tratamiento concluye esta propuesta de lectura en clave iniciática. Tales pares son «Misterios Mayores» y «Misterios Menores», por un lado, y «Hombre Verdadero» y «Hombre Trascendente», por otro. En el diálogo que podemos establecer entre estas conceptualizaciones de Guénon y las acciones de la novela, se completa la idea de iniciación operativa como uno de los centros de sentido más fuertes en torno al cual se puede leer el texto de Marechal.

El hecho de «ser iniciado» puede parecer, a ojos del profano, un simple rito de pasaje para el ingreso a una organización. Por el contrario, la iniciación operativa aspira a la transmutación del individuo mediante una serie de procedimientos rituales que lo harán retomar su «estado central», esto es, siguiendo a Guénon, la reinstauración del hombre de la Edad de Oro. El iniciado recupera su condición áurea y la vuelve efectiva. Por ello, Guénon juzga exactamente iguales el proceso

de iniciación y la Obra alquímica: «el proceso iniciático y la "Gran Obra" hermética no son en realidad más que una sola y misma cosa: la conquista de la Luz divina que es la única esencia de toda espiritualidad» (1993, p. 271).

Así como la Obra alquímica tiene sus momentos diferenciados, algo semejante sucede con la iniciación. No es un conjunto de rituales o pruebas que se ejecutan de modo indiferenciado. Hay un orden preciso que se sigue con las instancias de verificación correspondientes. Guénon (1993, cap. XXXIX) señala que toda iniciación operativa consta de dos grandes etapas, a las que llama «Pequeños Misterios» y «Grandes Misterios». Estas dos etapas no son géneros diferentes, sino que responden a grados dentro de una misma iniciación. Los pequeños son la preparación para la «concentración definitiva» que plantean los grandes. Igualmente, no todos los neófitos alcanzan los mismos grados.

Guénon resume así las diferencias entre uno y otro grado:

> Los «pequeños misterios» comprenden todo lo que se relaciona con el desarrollo de las posibilidades del estado humano encarado en toda su integridad: culminan entonces en eso que hemos llamado la perfección de este estado, es decir, en lo que tradicionalmente hemos designado como la restauración del «estado primordial». Los «grandes misterios» conciernen propiamente a la realización de los estados suprahumanos [...] [pasando] a través de los estados supraindividuales, pero aún condicionados, hasta el estado incondicionado que es la única y verdadera meta, y que es designada como la «Liberación final» o como la «Identidad Suprema» (1993, p. 380).

Esta gradación iniciática es la que vemos en *El banquete*. Como sucedía en la escuela pitagórica, durante el primer tiempo el neófito no puede hablar, solamente observa y escucha. Esto le sucede a Lisandro, quien es ingresado al operativo que se desarrolla en la Mansión, pero no ve sino retazos de información que intenta unir en su cabeza. La idea de secreto se mantiene hasta el final de la novela, y el lector, en su condición de no iniciado, finaliza la lectura sin conocer varios detalles relevantes.

En el marco de la «aceleración operativa» que se vive en la residencia Arcángelo, hay aspectos más «exteriores» y aspectos «interiores». En general, los neófitos se someten colectivamente a ciertos ritos de pasaje que sellan su purificación ritual y los hacen conscientes de la situación general del hombre. Estos momentos, que responden a la exterioridad, se concentran en el Autosacramental de Severo Arcángelo y los dos Concilios del Banquete. Estas disertaciones, que también revisten un marcado carácter teatral, plantean dos cuestiones sobre las cuales reflexionar: el origen y fin del universo manifestado (Forbenius) y la teoría de los Ciclos Cósmicos y las Edades del Hombre (Bermúdez). Por supuesto, estas propuestas tienen sus objeciones en el discurso de Andrés Papagiorgiu y las acciones contrainiciáticas de Gog y de Magog. Al neófito, en este caso a Lisandro, no se le «enseña» como cabría esperar de un colegio. Más bien, se lo pone en una situación compleja que requiere una decisión anclada en la praxis vital. Para Lisandro, ese desafío iniciático está en la superación de la duda.

Desde el comienzo del relato, vemos que se va construyendo la figura de Lisandro como una persona incapaz de arrojo. El personaje queda atrapado en las redes de la «vida ordinaria» de la que no puede escapar sino a través de un «hecho libre», es decir, que la adoración de lo múltiple cotidiano lo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

tiene atrapado y su salida no es fruto de un trabajo de la voluntad. De la «máquina de referir y adorar lo múltiple cotidiano» (Marechal, 1998b, p. 40) no puede liberarse por *motu proprio* y debe ser rescatado por la organización. Esta incapacidad de tomar las riendas de su voluntad volverá a manifestarse dentro de la casa y no será sino hasta el final de la novela que Lisandro saldará su oscilación entre un bando y el opuesto. Esta incapacidad para decidirse voluntariamente por una «posibilidad», que le genera problemas en ambos bandos, es la gran prueba de Lisandro en su iniciación menor. Todo el paso por la casa es un infierno ígneo que debe cruzar el protagonista. Como le dice Inaudi, «[e]l carbono está en su infierno: si se purifica y exalta lo hallarás transmutado en diamante» (Marechal, 1998b, p. 65).

Estas actividades se complementan con las de orden netamente interior, cuyo sentido es propiamente simbólico-metafísico y pretenden desencadenar un cambio en la condición del ser individual. Por su misma naturaleza, estos pasajes son de una carga simbólica mucho más compleja y podemos entenderlos como los puntos nodales de la trama. Nos referimos a los encuentros con Pablo Inaudi y Pedro el Salmodiante, y el descubrimiento del monólogo secreto de Severo Arcángelo. Aquí se presentan desafíos que sobrepasan la complexión psíquica del personaje para remontarse a su dimensión espiritual.

En el capítulo XVIII, durante el encuentro con Inaudi, a Lisandro se le propone la meditación sobre la «Metafísica de lo Cómico», en cuyo trasfondo se intuye el antiquísimo dilema entre la unidad y la multiplicidad en términos metafísicos: Si Dios es uno, ¿qué estatuto ontológico posee la manifestación universal?, ¿está dentro de Dios, fuera de Dios?, ¿puede haber un «por fuera» de lo Absoluto? Estos son los interrogantes que afronta Lisandro a partir de su encuentro con Pablo. Al mismo tiempo, el gran iniciado le propone una solución para su duda constante: recuperar el estado de la niñez, arrojar el lastre del tiempo y recuperar la confianza (Marechal, 1998b, p. 193). Todo esto, por supuesto, no debe ser entendido en su sentido literal, sino simbólico. Pablo le aporta la clave de lectura para la comprensión de su desafío:

> ... todo gesto humano tiene un valor «intencional» y una lectura simbólica, más allá de su valor literal o externo. Su lustre de metales, aparentemente ocioso, acusaba en usted una urgencia de comunicación. Lustrar un metal es devolverle un brillo que perdió y que debe tener por naturaleza: lustrando sus cacerolas, usted se autolustraba sin saberlo (Marechal, 1998b, p. 194).

En el «Cuarto Monólogo del Viejo» (capítulo XXIX), aparece brevemente el simbolismo de la cruz, que se completará en el encuentro con el Salmodiante Pedro. Arcángelo le dice a Impagliore que hay dos caminos, el de la horizontal y el de la vertical. Por el camino horizontal, estamos en el río del mundo y podemos dejarnos llevar por la corriente (como el camalote) o ir contra ella (como el surubí). Por el camino vertical, se asciende como el astronauta, que utiliza una fuerza de retropropulsión y se afirma en lo pasado para poder avanzar. Severo llama a recuperar la capacidades perdidas en la caída de las diferentes edades. El viaje vertical es un viaje de «intranáutica» para volver al principio: «¡Volver sobre los pasos del hombre y recobrar todo lo perdido en su fuga o descenso! ¡Recobrar los horizontes dejados atrás, los éxtasis abolidos, los templos ocultos en la maraña invasora y los alegres jardines clausurados!» (Marechal, 1998b, p. 284).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Finalmente, el tercer encuentro en la Zona Vedada con el Hermano Pedro propone la meditación final en torno a la cruz como forma de alcanzar el estado necesario para efectivizar la iniciación menor (capítulo XXX). Allí, primero se insta a Lisandro a dejar de lado el «robot humano» en cuya descripción resuenan ecos de Gurdjieff. Pero dejar de ser una máquina no es el único objetivo; es necesario también pasar a través del «Embudo Gracioso de la Síntesis» (Marechal, 1998b, p. 296), que se realiza mediante la crucifixión. La meditación sobre la cruz es una invitación a recuperar el centro inmóvil, sitio propio del «Hombre Verdadero», cuya realización le posibilita emprender el viaje hacia arriba por la horizontal. Se recupera así la «función central y centralizadora» (Marechal, 1998b, p. 302), que era la más propia del hombre en este mundo.

Como se ve, los desafíos de estas tres instancias son mucho mayores porque no apelan a la comprensión dialéctica, sino a la realización espiritual efectiva. La prueba de la crucifixión no se pasa a través del entendimiento, sino a través de la transformación. Pablo, Severo y Pedro no le proponen a Lisandro una palabra para pensar, sino un símbolo para meditar; y, a través de él, lo que se busca es la realización efectiva de una verdad metafísica en el neófito. Por su tenor mistérico, estas tres «pruebas» son de un alcance mucho mayor y sellan la etapa de los misterios menores en Lisandro Farías.

Así como existen dos momentos en la iniciación, Guénon también señala dos nombres diferentes para el «estado» que el neófito alcanza en cada caso. Llama «Hombre Verdadero» a quien obtiene la iniciación menor y «Hombre Trascendente» a quien realiza la iniciación mayor (Guénon, 1986, p. 14). Como decíamos anteriormente, el título de Hombre Trascendente es de difícil acceso y, en el contexto de la novela, solamente Pablo Inaudi puede ser considerado como tal. El resto de los personajes son Hombres Verdaderos. Quizás la diferencia más significativa entre Lisandro, el «recienvenido», y sus compañeros sea que, mientras él está en tránsito de la potencia al acto, el resto ya ha efectivizado su condición.

El Hombre Verdadero es aquel que alcanza la plenitud de su estado humano realizando en sí todas las posibilidades ontológicas que este estado comporta. Por eso Severo cuenta en su autosacramental: «[y]o había esterilizado mi "sucesión temporal" y la de otros, y el número de "posibilidades humanas" que nos da el tiempo» (Marechal, 1998b, p. 70), y Lisandro declara que su vida «acababa de agotar lo posible» (Marechal, 1998b, p. 48). La idea de posibilidad dentro del vocabulario guenoniano siempre comporta un «llevar al límite» las potencias humanas para poder librarse de ellas. Sin cambiar de estado ontológico, el Hombre Verdadero fluye hacia su posición central en el cosmos y se instala allí. Es significativo que el Salmodiante Pedro le hable a Lisandro de la función central y centralizadora del hombre en su crucifixión ritual si recordamos que Guénon afirma:

> ... por esta iniciación, si se realiza efectivamente, el hombre, desde la condición «descentrada» que actualmente es la suya es restituido a la situación central que normalmente ha de pertenecerle [...]. El «Hombre Verdadero», pues, es aquel que ha llegado efectivamente al término de los pequeños misterios, es decir, a la perfección misma del estado humano; de este modo, en lo sucesivo está definitivamente establecido en el «Invariable Medio» (Chung-yung), y por consecuencia escapa de las vicisitudes de la «rueda cósmica», ya que el centro no

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> participa en el movimiento de la rueda [...]. Así, sin haber alcanzado todavía el supremo grado que es el objeto final de la iniciación, y el término de los grandes misterios, el «Hombre Verdadero», habiendo pasado de la circunferencia al centro, del «exterior» al «interior», desempeña realmente respecto de su mundo la función de «motor inmóvil» (1986, p. 86).

Lisandro en la cruz recupera su condición de Hombre Verdadero y la realiza. Cuando despierta, le pregunta el Salmodiante «¿Y qué sientes?», a lo que él responde «Una gran inmovilidad» (Marechal, 1998b, p. 297). Lisandro es nuevamente el «Adán Inmóvil» del que habla el Salmodiante, el que está parado en el centro del cual parten los cuatro ríos del Paraíso. Quien fue lanzado al movimiento ha retornado a la inmovilidad. En su función central y centralizadora, el Hombre Áureo puede frenar los desequilibrios del Hombre Robot.

CONCLUSIÓN

Finalmente, y a modo de conclusión, señalamos dos frases de Lisandro Farías que refuerzan nuestra interpretación de la novela como la descripción de una iniciación en los misterios menores. Dice Lisandro al comienzo: «Ya sabe usted que mi nombre verdadero es Lisandro Farías, aunque me dieron otro en la Cuesta del Agua, otro nombre que perdí seguramente cuando usé "los talones de la fuga", como habrá dicho Pablo Inaudi» (Marechal, 1998b, p. 39). Y termina el relato del protagonista: «Y yo, Lisandro Farías, nacido en la llanura, muerto en Buenos Aires y resucitado en la Cuesta del Agua, doy testimonio de los hechos» (Marechal, 1998b, p. 315).

La iniciación, como la entiende Guénon, comporta un cambio ontológico efectivo. Por tanto el hombre profano, al ser iniciado, cambia sustancialmente y en modo alguno es el mismo. Estamos ante un nuevo ser. Toda realización espiritual es un conocer que implica un modo de ser y no un mero contenido. El iniciado responde a un nuevo nivel de realidad. Por supuesto, esto comporta un cambio de estado que «es a la vez una muerte y un nuevo nacimiento» (Guénon, 1993, p. 274). La iniciación menor, si bien no implica una discontinuidad ontológica en el sentido físico (la muerte del cuerpo), implica un tipo de muerte que lejos está de ser ficticia. Se trata de una muerte a la vida en el mundo profano para renacer en el mundo sagrado. Como mencionamos, este segundo nacimiento es entendido como una regeneración que agota lo psíquico para dar paso a lo espiritual. La expresión de Lisandro Farías «técnicamente yo era un muerto» (Marechal, 1998b, p. 47) es exacta y nos recuerda directamente las iniciaciones sufíes, donde se estila llamar «muerto en vida» al iniciado. Esta muerte iniciática y su resurrección o segundo nacimiento marcan la obtención efectiva del estado espiritual que se buscaba. Lisandro Farías, resucitado en la Cuesta del Agua, es un adepto en el sentido pleno de la palabra.

La transformación del ser demanda un nuevo nombre. El cambio luego de la iniciación remite al mismo principio. La designación de una persona, antes de ser neófito, se ajusta a causas puramente exteriores; no hay relación entre lo que el nombre designa y el ser que lo porta. Una vez adentrado, el adepto toma un nuevo nombre que le otorga la organización y que, de acuerdo a Guénon, reviste un carácter verdaderamente simbólico. Por ejemplo, Jacob, luego de luchar con el

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Ángel del Señor durante toda la noche y arrancarle una bendición, pasa a llamarse Israel, cuyo significado es «Dios prevalece» (Gn. 32, 28). Antes, el patriarca Abraham había trocado su nombre original (simplemente Abrám) para sellar la Alianza con Dios (Gn. 17, 5). En todos los casos, el cambio no es una formalidad, sino un nuevo modo de llamar a un nuevo ser. Como los trajes del banquete que desnudan a sus comensales, los nombres iniciáticos denotan una realidad de orden más profundo. Y por eso mismo tal nombre debe permanecer secreto para el mundo profano. Siguiendo esta máxima, Lisandro dice haber olvidado su nombre secreto al desertar del banquete.

Por supuesto, a este segundo nacimiento y su nuevo nombre le correspondería una nueva muerte, ahora sí en el sentido pleno del término, que diera lugar al «tercer nacimiento», el definitivo. Es la iniciación mayor por la cual ha pasado Pablo Inaudi. Este último paso, que se lleva adelante en la Cuesta del Agua, no podía formar parte del relato de ningún modo: es puramente esotérico y no puede ser descripto. No sabemos si alguno de los comensales del banquete aspiraba a este grado. Tampoco está dentro de nuestras posibilidades, ya que quienes no hemos sido iniciados no podemos aproximarnos al secreto inexpresable.

Referencias Bibliográficas

Andrés, A. (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez.

De Navascués, J. (2013). Introducción. En *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor.

Guénon, R. (1986). *La gran tríada*. (Francesc Gutiérrez, trad.). Barcelona: Obelisco.

Guénon, R. (1993). *Apreciaciones sobre la iniciación*. Buenos Aires: CS.

Marechal, L. (1998a). Obras Completas ii: El teatro y los ensayos. Buenos Aires: Perfil.

Marechal, L. (1998b). *Obras Completas IV: Las novelas*. Buenos Aires: Perfil.

Maturo, G. (1998). El banquete de Severo Arcángelo: un llamado a la salvación nacional. En *Obras Completas IV*: Las novelas. Buenos Aires: Perfil.

Notas

* Javier Mercado es Doctor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido becario de doctorado y posdoctorado del CONICET (Argentina), la Fundación Carolina (España) y la Universidad Autónoma de Madrid. En el marco de los estudios sobre literatura argentina, se ha especializado en la recepción del pensamiento oriental y las doctrinas esotéricas en autores de la primera mitad del siglo XX. Ha publicado estudios sobre los aspectos simbólicos y esotéricos de las obras de Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ricardo Güiraldes, H. A. Murena y Leopoldo Marechal. Actualmente se desempeña como profesor en las cátedras de Literatura Argentina III (Universidad Nacional de Córdoba) y Teorías de la Literatura (Universidad Católica de Córdoba).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

DERIVAS O RAZONES DE LA CRÍTICA ARGENTINA: PARADOXA Y MITOLOGÍA

Montenegro, Rodrigo

Rodrigo Montenegro rdmontenegro@gmail.com
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431009/index.html

Resumen: Se propone una lectura contrastiva de la funcionalidad del mito en la crítica literaria argentina. El punto inicial se encuentra en las lecturas que Roland Barthes realizó durante la década del cincuenta, ancladas en la crítica semiológica; allí, el mito se muestra como una formación de sentido cristalizado en la *doxa* de la sociedad burguesa. En esta primera acepción fundacional, la crítica se presenta como una práctica desmitificadora, la cual elabora una *paradoxa* necesariamente refractaria al mito. Y esa posición resulta reelaborada por distintos exponentes de la crítica argentina y de las lecturas semiológicas; entre ellas, las que confluyen en las revistas *LENGUAjes* y *Los Libros*. Finalmente, se traza un contrapunto polémico en torno a la productividad de mito en la crítica a través de las figuras de Beatriz Sarlo y de Horacio González.

Palabras clave: Semiología, Barthes, Crítica Argentina, Mito, Paradoxa.

Abstract: *I propose a contrastive reading about the function of «myth» in Argentine literary criticism. The starting point is found in the readings of Roland Barthes during the 50's, that is, the semiological critic, there the myth is shown as a crystallized doxa of bourgeois society. In this foundational sense, the semiological criticism is presented as a demystifying practice, which elaborates a paradoxa opposed to the myth. This position is elaborated by different exponents of the Argentine critic among them, those that come together in the magazines* LENGUAjes *and* Los Libros. *Finally, a controversial counterpoint is drawn around the significance of the myth through the figures of Beatriz Sarlo and Horacio González.*

Keywords: *Semiology, Barthes, Argentine Criticism, Myth, Paradox.*

UN PUNTO DE PARTIDA

La irrupción de la semiología en la crítica argentina, durante la década del sesenta, puede ser considerada como un hito en la actualización de los métodos y de las pretensiones de la teoría; incluso, como una instancia relevante en un amplio proceso de renovación cultural que, por supuesto, alcanza, con reverberaciones particulares, al pensamiento europeo y al latinoamericano. A fin de evitar falsas generalizaciones, señalar asincronías y hacer tangibles las singularidades de cada tradición y de cada campo cultural, cabría indagar sobre los canales no siempre coincidentes a través de los cuales se produjo dicha modernización; considerando

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

este proceso no como mera traducción de textos, importación de saberes o tráfico de influencias, sino como una compleja trama de apropiaciones y de debates.

A mediados de la década del sesenta, el pensamiento de Sartre, su vinculación con la crítica marxista y su caracterización humanista del existencialismo son abiertamente problematizados. En sintonía con esta transformación en los marcos teóricos de referencia, la revista francesa *L´Arc* dedicó, en 1966, un número especial a la declinación del sartrismo, en el cual se hacía tangible la emergencia de una modernización vehiculizada, principalmente, por el estructuralismo. Entre sus artículos, se encontraba un trabajo de Bernard Pingaud, en el cual elaboraba un contundente balance de época. En un gesto característico de su sutileza intelectual (en la inminencia de un cambio de paradigma), Oscar Masotta colocó un fragmento del texto de Pingaud como epígrafe para su libro *Conciencia y estructura* (1968) —editado por Jorge Álvarez —; y, de hecho, a través del itinerario de Masotta, es posible calibrar las variaciones de la teoría y de su recepción en la escena cultural argentina:

> 1945, 1960: para medir el camino recorrido entre esas dos fechas, basta abrir un diario o una revista y leer cualquier crítica de libros. No solo no se cita ya a los mismos nombres, no se invocan las mismas referencias, sino que no se pronuncian tampoco las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, triunfante hace quince años atrás, se borra ahora ante las ciencias humanas: el desplazamiento acompaña la aparición de un nuevo vocabulario. Ya no se habla de «conciencia» o de «sujeto», sino de «reglas», de «códigos», de «sistemas»; ya no se dice que «el hombre hace el sentido», sino que el sentido «adviene al hombre»; no se es más *existencialista*, se es *estructuralista* (2010, p. 27).

El texto de Pingaud trasluce al zigzagueante movimiento intelectual de Masotta, quien materializa, en modo ejemplar, estas mutaciones, las cuales se diseminan en otros críticos argentinos. Quizás el nombre propio que sintetice la irrupción y la productividad de las innovaciones vinculadas al modelo estructural y a sus aportes hacia una crítica de la cultura, es decir su apertura semiótica, sea Eliseo Verón. En este sentido, Oscar Terán (1991) data la difusión del estructuralismo durante los primeros años de la década del sesenta, «ya en 1963 *Primera Plana* señalaba a Eliseo Verón como la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente» (1991, p. 112). Evidentemente, el carácter polémico de la nueva corriente hacia la tradición teórica dominante (el marxismo, ya sea en su confluencia con el existencialismo o en una modulación gramsciana) quedaba abiertamente expuesto, «resultaba imposible desconocer que el predominio adjudicado por el estructuralismo al código o al significante abría un ancho campo de disenso con los postulados de la fenomenología y del marxismo concentrables en aquella categoría más vasta del "humanismo"» (1991, p. 112). Este panorama forma parte de un momento de la historia cultural argentina en el cual es factible advertir la «irrupción» de discursos que afectan los modos de la crítica, tal como sostiene Susana Cella (1999). Y para completar el panorama, resulta necesario incluir la incidencia del psicoanálisis, cuya difusión fue llevada a cabo principalmente por Oscar Masotta. En este sentido, la tensión polémica entre psicoanálisis y semiótica permite advertir las modulaciones de la escena crítica argentina entre las décadas del sesenta y del setenta; aunque esta controversia no resulta en absoluto una oposición taxativa entre dos esquemas irreconciliables, sino en variables del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

discurso crítico. La efervescencia y la multipolaridad de la crítica son señaladas con precisión por Oscar Steimberg:

> El existencialismo sartreano inicia esta serie, que va a completarse con la irrupción del estructuralismo y, no mucho después, de la semiología. Luego llega la hora de un renovado marxismo y la irrupción vigorosa de la semiótica y el psicoanálisis, en especial lacaniano. Estas corrientes tienen gran capacidad de inscripción, pero se encarnan privilegiadamente en algunos autores cuya obra registra la acción e intersección de dichos saberes (1999, pp. 63-64).

Según Steimberg, Masotta y Verón son las figuras que mejor representan esta conformación teórica: por un lado, el itinerario de Masotta desde la perspectiva sartreana a la estructuralista y luego al psicoanálisis demuestra «el intento por construir una teoría del sujeto» (1999, p. 64), con lo cual se enfrenta la perspectiva analítica de Verón, quien yuxtaponía a la «orientación semiológica» su «interés inicial por la dimensión sociológica de sus objetos» (1999, p. 64). En todo caso, los textos de Masotta y de Verón comparten, hacia 1970, según advierte Steimberg, su carácter descentrado respecto de la instrucción universitaria y de la *doxa* de las ciencias sociales. A pesar de sus diferencias metodológicas y de perspectivas críticas, ambos compartían un territorio común: el trabajo sobre el significante, ya sea como dimensión empírica para trazar una teoría del lenguaje y de la comunicación, ya sea para indagar en los modos de inscribir el deseo en la formación del sujeto. Finalmente, Steimberg advierte que los «cruces interdisciplinarios» —al modo en que Roland Barthes relacionaba textos literarios con los saberes semiológicos y filosóficos— describen el carácter singular y el régimen de lectura que reclaman las obras de Masotta y de Verón. En todo caso, ambos autores hicieron ostensible la densidad de una «crítica específica» que «reforma sus categorías y redefine sus objetos» (1999, p. 78) como parte de las alteraciones de la práctica crítica.

El despliegue de la semiología[1] pudo advertirse especialmente en dos publicaciones periódicas ancladas en los debates de la década del setenta, la revista *Los Libros* (1969-1976) y la revista *LENGUAjes* (1974-1980). Sobre el proyecto *Los Libros*, Diego Peller sostiene que su rasgo distintivo se encontraba en la convivencia inicial de una «tendencia "cientificista" y "modernizadora", preocupada por renovar las herramientas y los objetos de la crítica, y por leer lo político —por develar la ideología— en los libros; frente a la tendencia "revolucionaria" más interesada por la política en sentido estricto"» (2007, p. 3). De esto se desprende una caracterización compleja que hace de la publicación un campo de tensiones e, incluso, puede articular dos momentos en el interior de su historia, momentos que se identifican con nombres propios y con actitudes diferenciales hacia el trabajo crítico.

De modo que, si bien en el inicio era factible encontrar «críticos volcados a un análisis textual inmanente del texto literario y preocupados por la autonomía y los fundamentos del discurso crítico» (Rosa, Ludmer), de manera paulatina, el lugar de la crítica política, representado fundamentalmente por Carlos Altamirano y por Beatriz Sarlo, se impone. La disputa, entonces, puede entenderse como modulaciones en el ejercicio de la crítica y en la elección de sus materiales, así como el grado de politización del discurso crítico. En este sentido, Peller señala que la salida de Héctor Schmucler como director, así como el paulatino

alejamiento de críticos como Rosa y Ludmer, marcan «la etapa final de la revista» (2007, pp. 12-13) plenamente politizada.

Por su parte, la publicación *LENGUAjes* adquirió, en su breve existencia, una contundente perspectiva disciplinar, fundada como revista de la Asociación Argentina de Semiótica. Su comité editorial se mantuvo inalterado en sus cuatro números, compuesto por Eliseo Verón, Oscar Steimberg, Juan Carlos Indart y Oscar Traversa. Esta red de trabajo de investigación se fundaba en la novedad metodológica introducida a partir de la semiología, es decir, el aparato teórico del modelo estructural y, más específicamente, su noción de «lengua». El enfoque semiótico permitía una nueva perspectiva para la investigación en ciencias sociales al proponer una mirada divergente al hegelianismo y al marxismo dominantes hasta la década del sesenta. En su lugar, las nociones capitales de la lingüística saussureana, su relectura llevada a cabo por Jakobson y por Benveniste, así como las implicancias antropológicas producidas por Lévi-Strauss y el programa semiológico de Roland Barthes dispusieron al estructuralismo como un poderoso sistema teórico a partir del cual renovar el lenguaje y los métodos de la crítica. Es este proyecto el que caracteriza a *LENGUAjes*; la revista partía de la semiótica para polemizar, desde una visión amplia, con los reduccionismos contenidista, esteticista, tecnologista y economicista, enfocando la especificidad del modelo estructural hacia el lenguaje de los medios masivos. En suma, la apuesta del grupo involucraba un trabajo de actualización de los marcos teóricos y un llamado hacia la especificidad del lenguaje, con lo cual se buscaba ajustar y precisar el rigor de los análisis en las ciencias sociales[2].

PRÁCTICA CRÍTICA Y MITOLOGÍAS (BARTHESIANAS)

Estas dos publicaciones permiten advertir un proceso de actualización teórico-metodológica efectuado entre las décadas de los sesenta y setenta, el cual ha ampliado sus fronteras hasta llegar a las orillas rioplatenses. Ese movimiento de oscilación en la práctica crítica habría comenzado con el impulso de la *Antropología estructural* (1958), de Lévi-Strauss, y con los trabajos de Roland Barthes, entre los cuales cabe considerar, especialmente, a *Mitologías* (1957), uno de sus textos paradigmáticos debido al alcance de su apuesta crítica[3]. La incidencia de Barthes en la crítica argentina es innegable y ostensible, y junto a él, la difusión de un poderoso entramado teórico cuya versatilidad se prueba al advertir sus capacidades descriptivas en términos estrictamente lingüísticos, e incluso, como soporte metodológico para una crítica cultural enfrentada, tal como escribiera el propio Barthes, a la «Norma burguesa» (2012, p. 12) naturalizada.

El antihumanismo estructuralista, atento a señalar lo natural como histórico, lo estándar como ideológico, y a la *doxa* como un artificio del sistema de la cultura, encuentra su despliegue en *Mitologías*; y funciona como catalizador de un impulso crítico que, si bien se inicia en el estudio de la lengua, rápidamente se expande en toda su complejidad hacia una multiplicidad de discursos y de objetos proyectados socialmente y alojados en diversos soportes, desde la letra a la imagen o al rito social. La semiología barthesiana encuentra, en este temprano trabajo, la formulación más ambiciosa de una crítica de la cultura; para ello, realiza una conceptualización del mito contemporáneo descripto en su carácter

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de habla naturalizada y despolitizada, en la cual se filtra la preservación de los parámetros de la vida dominante, estrictamente burguesa. El trabajo del mitólogo, según Barthes, será operar un desvelamiento del estado artificial de la aparente banalidad cotidiana como efecto del ejercicio de la razón crítica. El mito, desde Barthes, se presenta como un régimen de sentido a descifrar a través de «un instrumento fino de análisis» (2012, p. 12); la semiología, asumida en última instancia como una incómoda operación desmitificadora o, más precisamente, como una «*semioclastia*» (2012, p. 12).

Incluso durante la década del setenta, cuando el furor semiológico dio paso a la «liberación del significante» (2012, p. 11) en la teoría del texto, la escritura crítica (barthesiana), ya sea entendida como juego, trabajo o producción de sentido, siempre se posicionó enfrentada a la *doxa*, esto es, a los discursos e imágenes masificadas y petrificadas como partes de una maquinaria massmediática y comunicacional. En este sentido, la teoría del texto y la práctica crítica se asumen como verdaderas puestas en abismo de ese discurso social, es decir, como *para-doxa*. En *El placer del texto*, Barthes visualiza al texto como un campo metodológico cuya posibilidad (utópica) es suspender «la guerra de las ficciones y los sociolectos» (2014, p. 44) —inscripta en toda práctica discursiva — a través de un trabajo de extenuación que, finalmente, sustrae la acepción ideológica e instrumental del lenguaje en una búsqueda por la pluralidad. La figuración teórica del placer, en su resonancia psicoanalítica, orienta una práctica absolutamente paradojal: «El placer es lo *neutro*. [...]. El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante» (2014, p. 86; el resaltado es del texto original).

El carácter suntuario que Barthes despliega como característica del texto de placer (y especialmente de goce) implica su significación hacia toda forma de escritura cuyo principio pareciera considerarse, ante todo, como una antieconomía asociada al derroche. De esta forma, la escritura crítica trabajada desde el gasto, la suspensión o el goce, se enfrenta radicalmente a todo dispositivo que intente administrar el saber (cultural, lingüístico, filosófico) o propagar un acercamiento rudimentario, trivial y masificado. La aversión de Barthes a la *doxa*, vehiculizada en los medios masivos y en la cristalización de sus mitos, se hace tangible, especialmente, cuando la escritura crítica se propone como un derroche aristocrático e irreverente, una forma —una táctica— para enfrentar las naturalizaciones de la opinión pública.

En «De la ciencia a la literatura», ensayo de 1967 luego compilado en *El susurro del lenguaje*, Barthes sostenía que «la institución determina de manera directa la naturaleza del saber humano, al imponer sus procedimientos de división y de clasificación, exactamente igual que una lengua obliga a pensar de una determinada manera» (1987, p. 13). El proyecto barthesiano se implicaba, entonces, con el despliegue de un contra-saber omnívoro e irreverente, resistente a cualquier clasificación, cuyo programa podría sintetizarse en un trabajo de extenuación sobre la lengua, en una búsqueda por exponer sus mecanismos coercitivos. Diez años más tarde, esa propuesta se desplegará en su célebre *Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège d*e France, pronunciada el 7 de enero de 1977, cuyo eje principal se encontraba en la exposición del poder y su inscripción en el lenguaje. Sostenía Barthes:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva. [...]. Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo obliga a decir. [...]. Hablar, y con más razón discurrir, no es, como se repite demasiado a menudo, comunicar, sino sujetar: toda la lengua es una acción rectora generalizada. [...] la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder (2014, pp. 95-96).

Pasados veinte años de la publicación de *Mitologías*, el proyecto barthesiano continuaba postulándose como una crítica a las formas e imposiciones fraguadas en la lengua y en los discursos. La exposición de esos poderes, el desmantelamiento de la ideología asimilada acríticamente a través de las imágenes y de configuraciones del mito contemporáneo constituye un núcleo de sentido invariable en la práctica crítica de Barthes. Ya sea a través de las herramientas lingüísticas del modelo estructural, las derivaciones del psicoanálisis o la proyección de una semiología como crítica de la cultura, el proyecto teórico-crítico iniciado en 1957 constituye el horizonte de sentido metodológico que orienta múltiples prácticas de escritura, no solo en el campo cultural europeo. Y de hecho, el conjunto de la obra de Barthes puede ser considerada como una de las últimas y más poderosas instancias de reflexión crítica realizadas en el largo recorrido de la modernidad literaria.

MITO Y CRÍTICA EN LA ARGENTINA. ALGUNAS NUEVAS PARADOJAS (O ESCENAS POLÉMICAS)

El devenir de la práctica crítica argentina, con sus respectivos progresos y represiones, hegemonías y censuras, desde la semiología, el estructuralismo o la sociología, quizás se pueda dimensionar a través del balance realizado por Adolfo Prieto en su artículo «Estructuralismo y después», publicado en la revista *Punto de Vista*, en 1989. Luego de repasar la irrupción del estructuralismo[4] durante la década del sesenta y señalar tanto su productividad como sus límites en los trabajos de Nicolás Rosa, Noé Jitrik y Josefina Ludmer, Prieto elaboraba una serie de diagnósticos, entre los cuales advertía la emergencia de la figura del crítico como productor de sentido (en la estela barthesiana) y, al mismo tiempo, revelaba «la función política» (2015, p. 543) de su discurso. Asimismo, proponía una serie de conclusiones capitales en torno al desarrollo y la evolución de esos modelos de lectura y de escritura: en principio, su precisión disciplinar vinculada al prestigio metodológico proporcionado por el análisis discursivo, luego, el abandono paulatino del primer estructuralismo rígidamente lingüístico y, correlativamente, la autonomización del discurso crítico. A partir de esta inflexión, la crítica comenzó a considerarse «un proceso de producción semiótica que desborda el objeto originario de análisis» para, finalmente, agregar una precisión histórico-política, «la postulación de la variante "Latinoamérica" como significante global que condiciona o clausura el proceso de producción semiótica en que se instala la actividad crítica» (2015, p. 542).

Las conclusiones de Prieto focalizaban la modalidad del posestructuralismo argentino al subrayar la reintroducción de la historia como dimensión ineludible

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en el análisis crítico, y la modernidad como significante percibido desde la incompletud de la «perspectiva de la historia latinoamericana» (2015, p. 542). Quizás el título del último libro publicado por Josefina Ludmer, *Aquí América Latina* (2010), permita corroborar hasta qué punto la temprana percepción de Prieto marcaba acertadamente la singularidad de las producciones críticas vernáculas. De cualquier manera, cabe subrayar que este balance realizado en 1989 permite considerar las turbulentas transformaciones ocurridas en la teoría durante sus décadas precedentes, y lo hace desde las páginas de una publicación que ha sido testigo de primera mano e incluso protagonista de esas turbulencias y de esas renovaciones.

La introducción de las perspectivas sociológicas de Pierre Bourdieu y luego la reflexión marxista de Raymond Williams al interior de *Punto de vista* pueden ser interpretadas como estancias particulares de la renovación teórica ocurrida en la escena cultural argentina de los últimos treinta años. Sin embargo, tal vez quepa matizarlas en su aspecto de radical novedad al advertir, aunque solapada, la constante semiológica del proyecto crítico de su directora, Beatriz Sarlo. Si bien las opciones de la teoría, a la hora de procesar los discursos sociales, la historia y convocar una posibilidad política para su propia práctica, se sitúa, generalmente, cercana a los nombres de Bourdieu, Foucault o Williams, la semiología barthesiana no se desplaza totalmente. A través de ella, persiste un soporte metodológico —«un instrumento fino de análisis»— para producir una crítica a los diversos modos en que se efectúa la vida burguesa y su norma invisibilizada. Por supuesto, las nociones de sistema, lengua y sujeto se reconsideran; no obstante, el análisis crítico del mito contemporáneo se filtra como un modo para hacer visible la politicidad involuntaria de todo discurso y las aparentemente banales estéticas de la vida cotidiana.

Si las modulaciones críticas de las décadas de los ochenta y tempranos noventa se mostraron marcadamente neomarxistas y sociológicas, cabe considerar esta flexión como un movimiento estratégico, cuya finalidad era enfrentar (nombrando) la violencia del Estado y los modos de vida postulados como parámetros generales y estandarizados de la sociedad argentina en la inmediata posdictadura. Sin embargo, tal como advierte Miguel Dalmaroni, «el inconsciente de la operación Williams [en *Punto de vista*] no es inglés, ni historicista, ni culturalista ni *popularista*. Es parisino, estructuralista, semiólogo y esteticista: es Barthes [...], el Barthes semiólogo de la vida cotidiana, el Barthes ensayista, el Barthes de las *Mitologías*» (1998, pp. 39-40). Dalmaroni expone su hipótesis en la compilación *Las operaciones de la crítica* (1998), realizada por Alberto Giornado y por María Celia Vázquez (dos barthesianos confesos). Tal como sostiene Dalmaroni, el proyecto crítico de Sarlo se inscribe indudablemente en una genealogía barthesiana, que hace de la semiología un método ensayístico para elaborar una crítica de la cultura. Develar el mito es, para Barthes y luego para Sarlo, exponer «la trampa del sentido común tendida por la Doxa» (1998, p. 40). Otro artículo presente en la compilación advierte esa misma presencia del Barthes de Mitologías en la producción de la directora de *Punto de vista*; según Celia Vázquez, la semiología barthesiana conforma, junto a los estudios culturales adornianos, una constelación crítica moderna que opera productivamente en el proyecto-Sarlo, como denuncia «del estereotipo y del

cliché en la industria cultural que convierten a la cultura en naturaleza y fijan la norma burguesa» (1998, p. 58).

En un sentido inicialmente contrario y disputando la conceptualización del mito de raigambre barthesiana —imagen teórica dominante en el interior de la crítica argentina— e incluso el lugar de la crítica en el tejido social, es posible distinguir, presente en la misma compilación de trabajos, la voz de Horacio González[5]. Esa disidencia polémica se materializa en su artículo, titulado con perspicacia, «Mito y crítica». La intervención se orienta a reconsiderar al mito como una palabra anónima e históricamente insistente en la que se despliegan las múltiples voces de hablantes sin nombre, cuyo origen inmemorial e impulso repetitivo sería refractario a la voluntad crítica puesta en marcha por la racionalidad emancipadora de la Ilustración. Para González, el mito se muestra como una palabra común —inserta en la comunidad— en la cual se emplaza el punto de partida para toda crítica y posibilidad de conocimiento. En consecuencia, no existiría tal cosa nombrada como novedad radical, sino un eterno recomenzar de repeticiones a través de las cuales emerge el sentido; así, lo diferente (lo nuevo) se presenta como variación de un habla arrastrada desde la historia. Al sustraerse de la perspectiva semiológica, en la cual el crítico se imagina decodificador de obras o develador de sistemas sociales, González sugiere una imagen disímil en la que su palabra se acopla dialógicamente a lo inmemorial del mito para conseguir el acontecimiento del pensamiento: «*Pensar bajo un régimen de novedad y al mismo tiempo hundirse en la nada del tiempo*. El crítico debe ser una figura inaprensible, a no ser que sea reducido al rol menor de, como se dice, "decodificador"» (1998, p. 94; cursiva en el original).

Para González, mito y crítica no son discursos antagónicos ni regímenes irreconciliables, sino palabras que se confunden para trazar un marco de mutuas implicancias en las que se definen los modos de la crítica y de la identidad de quienes intervienen en ella. En este sentido, González reclama una «crítica que pueda reconciliar la razón como descubrimiento y el mito como una lengua cerrada que flota como burbuja impenetrable en todas las conversaciones» (1998, pp. 92-93). Es decir, inserta la singularidad de los aparatos de lectura fundados en la teoría en una territorialidad conversacional, omnipresente en todas las manifestaciones de la lengua, para extender su campo de acción hacia la totalidad de las tramas del lenguaje. Por lo tanto, el mito puede adoptar dos facetas contradictorias; puede presentarse como una celebración de «las fábricas contemporáneas del lenguaje —la publicidad, la lengua política, la escritura académica—» (1998, p. 95), lo cual anula su capacidad para producir pensamiento o componer un marco de inteligibilidad histórico «entendido como un sedimento mudo de las culturas que nos impide hablar "como si fuera por primera vez". *Romper ese impedimento es precisamente lo que exige la crítica del mito y a la vez lo que el mito secretamente nos reclama*» (1998, p. 95; cursiva en el original).

En definitiva, González advierte sobre la posibilidad de considerar a la propia actividad crítica como un discurso implicado en la generación de un discurso también factible de convertirse en mito[6], es decir, en un habla repetida, proyectada hacia el afuera y, por lo tanto, diseminada entre las infinitas posibilidades de un diálogo (entre textos, entre voces) que recomienza: «el mito actuaría como un lazo de destinación entre textos muy diversos, un ámbito de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

amistad que corta el tiempo con un acto que lleva a que hable, otra vez y mejor, lo que parecía ya haber hablado» (1998, p. 96). A través de González, el mito deja de ser lo cristalizado para convertirse en una territorialidad de lo común, el punto de contacto entre el pasado y su recomenzar en el presente, la contingencia de concretar un vínculo en una comunidad que no se asume como imposible o inoperante, sino que se sostiene positivamente en el eterno recomenzar del pensamiento.

CODA

La relación entre el mito y la crítica puede considerarse desde una ambivalencia polémica que, en el campo argentino, es posible identificar con las posiciones y las prácticas de dos figuraciones aparentemente antagónicas, representadas por Beatriz Sarlo y por Horacio González, quienes se han enfrentado públicamente en los últimos años, incluso, a partir de un ámbito de discusión que avanza desde la teoría cultural hacia las consideraciones del lugar del crítico y sus relatos en el funcionamiento de la política[7]. La querella, entonces, continua repitiéndose, desplegando un campo de acción que es la respuesta práctica a un dilema teórico ya señalado por Barthes hace sesenta años. La tarea semiológica puede realizar una crítica de la cultura que conduzca, en última instancia, hacia un «sociabilidad teórica» (Barthes, 2012, p. 254), cuya relación con el mundo se encuentra mediada por el sarcasmo, sin garantías de futuro, dado que «la positividad de mañana está completamente oculta por la negatividad de hoy» (2012, p. 255).

Sin embargo, el mismo Barthes proponía una alternativa. Sin eliminar completamente el distanciamiento entre el crítico y la dimensión histórica-social-ideológica, concluía sus *Mitologías* con una proyección auspiciosa: «nuestra búsqueda deber estar encaminada a lograr una reconciliación de lo real y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber» (2012, p. 256). En esta mirada proyectual, puede sostenerse un modo para comprender la crítica y designar sus identidades. El territorio compartido que el mito proporciona revelaría una potencialidad política, un modo para designar e imaginar la vida en común, cuya proliferación masificada no puede borrar el trazo de la crítica como contrapartida dialéctica. Queda considerar los modos de esa práctica, ejercida en la soledad de la distancia o alojada en el movimiento caótico de un real inasible y multifacético. Quizás, los detenimientos que ofrece la crítica, ejercidos como cortes o intervenciones, formulen espacios intempestivos donde se hagan visibles nuevas o anacrónicas posibilidades de sentido.

Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. (C. Fernández. Medrano, trad.). Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2012). *Mitologías*. (Héctor Schmucler, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (2014). *El placer del texto y Lección inaugural: De la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. (Nicolás Rosa y Oscar Terán, trad.). Buenos Aires: Siglo xxi Editores.

Cella, S. (1999). Introducción: la irrupción de la crítica. En Cella, S. [et al.]. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.

Fogwill, R. (2000). *Estados alterados*. Texto inédito en *Plazademayo.com*. 29 de mayo, 2013. Recuperado de http://www.plazademayo.com/2013/05/fogwill-inedito-estados-alterados-2000/

Dalmaroni, M. (1998). La moda y «la trampa del sentido común». Sobre la *operación* Raymond Williams en *Punto de vista*. En Giordano, A. y Vázquez, M. C. [comp.]. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

González, H. (1998). Mito y crítica. En Giordano, A. y Vázquez, M. C. [comp.]. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Masotta, O. (2010). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Vázquez, M. C. (1998). Beatriz Sarlo: una crítica moderna. En Giordano, A. y Vázquez, M. C. [comp.]. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Panesi, J. (2015). La seducción de los relatos. En *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 24 (29), 143-158.

Podlubne, J. (1998). Beatriz Sarlo/Horacio González: Perspectivas de la crítica cultura. En Giordano, A. y Vázquez, M. C. [comp.]. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Prieto, A. (2015). Estructuralismo y después [1989]. *En Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Steimberg, O. (1999). Una modernización «sui generis». Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica). En Jitrik, N. [*et al.*]. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.

Steimberg, O. (19 de abril de 2004). Contra los reduccionismos. *FOUL-TÁCTICO*, 8/9, Buenos Aires.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Notas

* Rodrigo Montenegro (Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas) es Doctor y Profesor en Letras por la UNMDP. Es Ayudante Graduado Regular en el Área de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades, UNMDP e integrante del grupo de investigación «Escritura y productividad», radicado en el CELEHIS. Algunas de sus publicaciones son «De la inminencia, emergencia o lo intempestivo de la escritura. Algunos recorridos incompletos» (Laddaga, G. Canclini, Huyssen) en *Teoría Literaria y Práctica Crítica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*; «Fogwill: el lenguaje como instrumento de trabajo» en *Jornadas Ricardo Rojas: cien años de la cátedra de literatura argentina*; «Abelardo Castillo, crónicas editoriales de un estado de sublevación: 1966-1969» en *Telar*, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán; «Estética y política: algunas propuestas novoseculares» en *Aisthesis*, Revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile; «Sobre Echeverría, "el ojo de la inteligencia" o "un cerebro trastornado"» en *Letrados, hombres de letras, intelectuales: reflexiones en torno a la figura del autor, siglos XIX y XX*.

[1] La serie se ampliaría con la inclusión de la revista *Literal*, excluida por su corte eminentemente psicoanalítico-lacaniano. El proyecto publica cinco números, el primero en 1973 y el último en 1977; su comité de redacción nucleó, con variaciones, a Germán García, a Osvaldo Lamborghini, a Luis Gusmán y a Lorenzo Quinteros.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[2] Oscar Steimberg sintetiza, en gran medida, la génesis y el desarrollo del proyecto: «Desde su aparición como efecto de una idea de Eliseo Verón, los trabajos de *LENGUAjes* abarcaron campos de la teoría semiótica y del análisis de lenguajes, medios y géneros. En sus editoriales y en su selección de trabajos, se intentó aportar a una producción teórica y metodológica no dependiente de los centros metropolitanos del saber, y sin embargo abierta a los desarrollos de las corrientes contemporáneas. Ese intento estuvo en el origen del desarrollo (no previsto, no previsible) de aquellas puestas a punto y de aquellas preocupaciones de especificidad» (2004, p. 6).

[3] La primera edición de *Mitologías*, con traducción de Héctor Schmucler para la editorial Siglo XXI Editores, es de 1980.

[4] En efecto, Adolfo Prieto ofrecía una perspectiva del desplazamiento histórico involucrado por la irrupción de una crítica modernizada: «Es probable que al iniciarse la década del setenta, las incursiones inspiradas por la primera ola estructuralista pudieran verificarse solo en la redacción de monografías y tesis universitarias. La única discusión viva de la proliferante problemática de la nueva crítica siguió desarrollándose, de todas maneras, fuera de la universidad intervenida por el gobierno militar desde 1966, en seminarios y grupos de trabajo que funcionaron como una suerte de universidad paralela a lo largo de toda la década, si se descuenta el tormentoso intervalo de los años 1973 y 1974, y desbordándose hasta la etapa inicial de los ochenta. Sin el respaldo de la institución universitaria, sin revistas especializadas (con la notoria excepción de *Los Libros*), sin el aparato de promoción del periodismo cultural que había instigado y agotado la efervescencia del boom, y desde luego, en circunstancias políticas extremadamente adversas, la discusión de esta problemática no alcanzó la dimensión ni la difusión que el número de sus sostenedores hubiera logrado en otra coyuntura. El prestigio de estos grupos de trabajo fue, sin embargo, considerable, y lo que se produjo en sus filas o fue enseñado, aceptado o promovido desde ellas afectó de una u otra manera el léxico y las estrategias de los otros discursos críticos, trazando una común frontera diferenciadora entre viejos y nuevos hábitos de lectura» (2015, p. 538).

[5] Por su parte, Judith Podlubne repone el debate que sucedió a la publicación de *Escenas de la vida posmoderna*, en el cual Sarlo disputó polémicamente la lectura de Horacio González, para problematizar sobre los alcances y modos de la crítica cultural. Tal como advierte Podlubne, «La polémica Sarlo/González resulta la puesta en acto de esa "crítica de la crítica" en que González encuentra "el modo de mantener la 'interrupción' de la superficie ilusoriamente continua de los lenguajes de época» (1998, pp. 67-68).

[6] Una de las figuras públicas que generó un contrapunto polémico con González, en repetidas oportunidades, fue Rodolfo Fogwill, aunque, en su caso, la querella tuvo siempre el carácter de un diálogo de viejos amigos reunidos especialmente por intereses sociológicos y literarios contrapuestos. Para Fogwill, la práctica literaria toma la forma de un pensamiento resultado de un trabajo en el lenguaje y sobre el lenguaje. Es el producto de una indagación que se propone corroer certidumbres y, por lo tanto, es la puesta en práctica de un conflicto, una polémica —volviendo al sentido griego: *Πολεμος*—; es decir, se escribe (se piensa) en contra de algo. Y de esta forma, se visualiza un enemigo: «El enemigo es el mito literario que todos han —como diría un tarado de filosofía *pret a penser*— deconstruido, pero vuelto a comprar. Mito: relato colectivo que impone la literatura como si tuviese algún vínculo con el mensaje, con la edición y las canallescas editoriales, y los vanidosos y a menudo grotescos suplementos, el espacio de pavoneo, las agencias diplomáticas extranjeras como el ICI, las fundaciones que andan buscando actos de sumisión» (2000, p. 36). La crítica al mito (literario o social) es una forma de visualizar las conexiones materiales de su construcción discursiva, de un alineamiento a la lógica institucional, que a su vez está implicada en el mercado de consumo y de legitimación cultural. Para Fogwill, la escritura es la herramienta que trabaja conflictivamente contra el mito literario o contra cualquier forma de «relato colectivo». Como consecuencia de este intento de desplazarse *por afuera* del mito literario, Fogwill despliega una posición —cabría pensar, una política— que implica al escritor como productor de discursos (en un sentido plenamente material); actor y personaje de la cultura. En ese contexto, las ideas de función, compromiso o deber intelectual forman parte de una serie de nociones que Fogwill somete a torsiones y a replanteos. A partir de este modo de entender y de practicar la productividad del

lenguaje y del pensamiento, se traza una línea de diálogo polémica, con lo que puede identificarse como la tradición del pensamiento nacional. Este eje es posible rastrearlo en varios de sus textos a partir de interlocutores afines, y entre ellos, especialmente, Horacio González. Ese discurso que se representa en González involucra una tradición en Martínez Estrada y en Carlos Astrada —entre otros— y se presenta como una de las opciones para el trabajo y el itinerario intelectual, cada vez que la producción del pensamiento se alinea, de algún modo, a la consolidación de una forma de relato colectivo.

[7] Los modos textuales, cruces polémicos y variaciones de esta yuxtaposición entre críticos y los relatos ha sido abordada por Jorge Panesi en «La seducción de los relatos» en *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 24, (29) (2015, pp. 143-158).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

EISEJUAZ: EL SOLITARIO CAMINO DE UN HÉROE INCOMPRENDIDO

Pérez Gras, María Laura

María Laura Pérez Gras maria.gras@usal.edu.ar
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431010/index.html

Resumen: Sara Gallardo publica *Eisejuaz* en 1971, pero lo concibe algunos años antes, en entrevistas que, como periodista de *Confirmado*, le realiza *in situ*, durante uno de sus viajes a Salta en 1968, a un indio *wichí* del Chaco salteño, llamado Lisandro Vega por los cristianos y Eisejuaz por los miembros de su comunidad. En estas páginas, nos proponemos recorrer el camino humano, heroico y espiritual que realiza el Eisejuaz de la ficción gallardiana en la búsqueda del sentido de su existencia; búsqueda que nos lleva al cuestionamiento del discurso monocultural que aún persiste en la escasa crítica literaria sobre esta novela.

Palabras clave: Recepción, Monoculturalismo, Héroe, Chamanismo, Tradición.

Abstract: Eisejuaz *was first published in 1971, but it originated a few years before, in the interviews that Sara Gallardo, as a journalist of* Confirmado*, held in situ with a wichí from Salta called Lisandro Vega by Christians and Eisejuaz by the members of his community, during one of her trips to Salta, in 1968. In these pages we aim to study the human, heroic and spiritual path that Eisejuaz, in Gallardo's fiction, follows in order to find the meaning of his existence; a search that leads us to questioning monocultural discourse that still remains in the scarce literary criticism of this novel.*

Keywords: *Reception*, *Monoculturalism*, *Hero*, *Chamanism*, *Tradition*.

«No hay lugar para nosotros ni allá ni acá»
SARA GALLARDO

INTRODUCCIÓN

En su obra narrativa de ficción, Sara Gallardo (Buenos Aires, 1931-1988), en lugar de bucear en las problemáticas de su entorno como en algunas de sus columnas periodísticas[1], se sumerge en los mundos más alejados posibles, como si explorar la otredad más extrema le permitiese salir de la incomodidad que le provocaba su contexto y pudiera así conocerse de manera más auténtica, probablemente sin el corsé que para ella significaba su pertenencia a la élite económica y cultural de la sociedad argentina[2].

Los protagonistas de sus novelas y narraciones breves son, en su mayoría, hombres arrojados a la intemperie del mundo rural o patagónico, y mujeres

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

desprotegidas o marginales, todos alienados por la inclemencia de la naturaleza poderosa, que los va despojando de sus cualidades humanas hasta desgarrarlos del mundo «civilizado».

La cuarta novela de Gallardo, *Eisejuaz* (1971), cierra el ciclo rural que componen sus tres primeras (*Enero*, *Pantalones azules*, *Los galgos, los galgos*) y abre la ficción al espacio de la intemperie en versiones más extremas que el campo: la selva, el monte, la estepa, el desierto, es decir, el norte y el sur más vírgenes de nuestro territorio (*Eisejuaz*, *El país del humo*, *La rosa en el viento*). Asimismo, esta es su novela más extraña en varios sentidos: la voz narradora es la de un indio en primera persona (que muchas veces habla de sí mismo en tercera persona), y resulta difícil de interpretar, puesto que Gallardo inventa un lenguaje para esa voz, que no solo es inigualable en cuanto a su sintaxis y su lirismo, sino también en la profundidad psicológica que llega a construir. Es conocida la carta que le envió el 1 de diciembre de 1971 su amigo Mujica Láinez tras la lectura de *Eisejuaz*: «¡Qué libro extraño y bello has logrado!» (Vinelli, 2000, p. 7)[3]. En cuanto al plano de las ideas, esta obra nos coloca en los bordes excéntricos de conceptos aparentemente irreconciliables como utopía y distopía, libertad y fatalidad, identidad y legado, misticismo y superstición, humanidad y alienación. Creemos que la extrañeza de toda la narrativa de Gallardo y, sobre todo, de esta novela, ubicó su producción en los márgenes de los cánones literarios y estéticos de su época —a pesar de ser muy leída y respetada como escritora y periodista en el medio— y también de los tiempos que siguieron a su muerte temprana por asma.

Eisejuaz se publica por primera vez en 1971, pero se origina algunos años antes, en entrevistas que la periodista de *Confirmado* le realizó *in situ* a un indio *wichí* del Chaco salteño llamado Lisandro Vega por los cristianos y Eisejuaz ('Este También', en *wichí*) por los miembros de su comunidad, durante un viaje a Salta en 1967. Estas entrevistas no llegaron a publicarse en el semanario, sino otras, a otros personajes de Salta («Reportajes antisensacionales I», III, [121], 12 de octubre de 1967, pp. 42-43 y «Reportajes antisensacionales ii», iii, [122], 19 de octubre de 1967, pp. 38-39). En ellas, Sara confiesa haber guardado el material, demasiado rico para la corta extensión de una columna, para componer un texto de ficción. No obstante, meses después publica un breve retrato: «La Historia de Lisandro Vega» (IV, [158], 27 de junio de 1968, pp. 32), embrión textual de su futura obra[4], «una de las novelas más extrañas y, al mismo tiempo, convincentes» (Grasso, 1990, p. 184).

En estas páginas, nos proponemos estudiar el camino humano, heroico y espiritual que recorre Eisejuaz en la intensa búsqueda de sentido de su existencia; búsqueda que nos lleva al cuestionamiento del discurso monocultural que aún persiste en la mayor parte de la escasa crítica literaria existente sobre esta novela.

EL HOMBRE DETRÁS DE LA FICCIÓN

El personaje de la novela adquirió forma en cuanto Eisejuaz dejó de ser ese indio individual y particular que Sara Gallardo conoció en el norte argentino y se transformó en una alegoría del hombre originario de la América profunda, conectado con la naturaleza, con la magia y con el legado de sus ancestros y con las necesidades de su comunidad, que se aliena en la lengua, la religión y la forma

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de vida impuestas por el hombre blanco durante su educación en la misión de los «gringos», y luego se separa de ambas tradiciones para buscar el camino propio.

Según explica el etnógrafo César Ceriani Cernadas, la presencia de las misiones protestantes fue contundente en el NOA y es aún notoria:

> En este contexto las misiones protestantes iniciaron su accionar durante la primera década del siglo XX. A la vanguardia estuvieron los *anglicanos* de la *South American Missionary Society*, que ampliando la obra iniciada en el Chaco paraguayo hacia 1889 comenzaron en 1910 su entrenamiento entre las parentelas *toba* y *wichí* que concurrían al ingenio La Esperanza, merced al oportuno hospedaje de la compatriota Compañía Limitada Leach Hermanos (Jujuy). Entusiasmados por la posibilidad de internarse en el territorio chaqueño, ese «corazón de las tinieblas» sudamericano según su perspectiva, organizaron desde 1914 hasta 1944 una red de emplazamientos misioneros en el Chaco Occidental y Central (Torres Fernández, 2006; Gordillo, 2010). Hacia 1920, el panorama se amplió con los emprendimientos de los *Hermanos Libres* en Jujuy (entre grupos guaraníes particularmente) y la *Misión Escandinava*, de orientación pentescostal, en Salta... (Ceriani Cernadas, 2014b, p. 16).

Esta última misión es a la que pertenecen tanto el Eisejuaz de carne y hueso como el de la ficción por un largo período, después de que su familia y su comunidad *wichí* de origen migraran desde el Pilcomayo hasta Embarcación «por causa del Evangelio», como explica el propio Lisandro Vega, siguiendo a los misioneros que los iban a buscar al monte para llevarlos con ellos (Gallardo, «La Historia de Lisandro Vega», p. 276). Cuenta que allí se casó con una joven *toba* de la región y fue elegido líder, tanto por los misioneros como por los indios, en el rol de capataz y luego cacique de la Misión La Loma.

La relación de las comunidades originarias con los misioneros fue siempre compleja y su desarrollo estuvo atravesado por contradicciones.

> Entre la violencia de la ocupación territorial por parte del ejército nacional y los contingentes colonizadores criollos o extranjeros, y las cíclicas migraciones estacionales a los ingenios azucareros de Salta y Jujuy, las misiones y misioneros extranjeros establecieron relaciones ambiguas con los contingentes indígenas, cruzadas por la contención y el control social, la confianza y la sospecha (Ceriani Cernadas, 2014b, p. 17).

El mismo antropólogo y etnógrafo, Ceriani Cernadas, realizó un trabajo de campo en la comunidad *wichí* del Chaco salteño y conoció a Lisandro Vega en persona en mayo de 2011, cuando este tenía 79 años. Allí mismo se enteró de la existencia de la novela de Gallardo inspirada en la vida del indio.

A partir del encuentro y de las entrevistas con Vega, pudo corroborar sus lecturas antropológicas previas acerca de la ambigüedad de la relación de las comunidades originarias con los misioneros. Y tras leer la novela de Gallardo, descubrió la fidelidad con que la escritora había logrado retratar esa complejidad.

> La misma estuvo signada por el acercamiento y alejamiento cíclico, la solicitud y la oposición abierta, en los límites de un ejercicio del liderazgo que ha aceptado y desafiado por igual el rol de estos misioneros en su vida, en la de su familia y en parte de su gente, los *wichí* del Pilcomayo superior migrados a Embarcación. En la novela de Gallardo se trasluce el costado crítico de esta relación, entre expulsiones, acusaciones y maldiciones recíprocas. Ante la interlocución con los antropólogos, hoy en día las memorias de Lisandro sobre (ciertos) misioneros noruegos expresan, sobre todo, un fuerte resentimiento. Esta percepción es común en muchos *creyentes* indígenas del Chaco argentino que vivieron durante las décadas centrales de las

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> experiencias misioneras protestantes (1920- 1950), *desgarrados*[5] —según escribí en un artículo reciente— entre la confianza y la sospecha ante estos predicadores extranjeros cuya incidencia en sus vidas nadie duda... (Ceriani Cernadas, 2014a, p. 26).

Tanto los enclaves de las misiones como las comunidades aborígenes se convirtieron en formas de sociedades aisladas y anacrónicas en relación con la vida moderna que se desarrollaba en las provincias ya promediando el siglo XX. En la novela, la voz de los anuncios del cine, el ruido de los aviones, el autobús, el hotel son elementos y espacios que muestran, de manera intradiegética, la modernización del entorno, al que Lisandro Vega (personaje) parece no pertenecer. Los suyos le reclaman que siga ejerciendo el liderazgo de su comunidad dentro de la misión, pero Eisejuaz ahora no se siente identificado con ese rol, con esa tarea, y se aísla en el monte para esperar a que se manifiesten el Señor o alguno de sus mensajeros y le muestren cómo debe continuar su camino de entrega. Esa espera se extiende mucho más de lo deseable, y en ella se quiebran los últimos lazos que mantenían al indio unido a su comunidad. A partir del encuentro con Paqui —a quien interpreta como el «mandado por el Señor», que él debe cuidar y proteger»—, el indio recorrerá un camino de elevación espiritual.

> El núcleo de la obra es la relación de su personaje central con su dios. Lisandro o Eisejuaz habita en un mundo sagrado, y para él lo más importante en su vida es su vínculo con la divinidad. El filósofo Rodolfo Kusch había señalado que el habitante original de América vivía aún rodeado del sentido de lo sagrado, y esta relación con los dioses condicionaba su mundo, lo hacía habitable, determinaba su relación con la tierra, con el suelo, y le daba su identidad ontológica, que caracterizaba como una forma del «estar», más que del «ser», que definía al europeo (*Geocultura del hombre americano*, O. C. III: 231-239). En el mundo de la selva el indígena mataco habita en ese «estar», asociado a la tierra, a las divinidades telúricas. Habla su propia lengua: el castellano es una segunda lengua para él, que solo utiliza con los que no son miembros de su comunidad. Puesto que el que cuenta es un indio mataco, su narración contiene la cosmovisión de ese universo indígena, tal como lo imagina su autora (Pérez, 2006, p. 248).

De nuestras lecturas de *La utopía de América* (1992), de Beatriz Fernández Herrero, recogemos la idea de que las reducciones jesuíticas y las misiones en general colaboraron con la construcción simbólica de una América utópica —como, por ejemplo, la idea de una República Guaraní— en la que fuera posible un verdadero sincretismo cultural y religioso. No obstante, cuando estas ideas se llevaron a cabo, no fueron comprendidas ni acompañadas por la metrópoli. Los indios que habían logrado adaptarse a esta nueva forma de vida quedaron atrapados a mitad de camino entre ambas culturas, una vez que los jesuitas fueron expulsados y las misiones no pudieron asentarse en ningún lado, hasta llegar a convertirse en utopías completas, es decir, en no lugares, pero a partir de un vaciamiento. Los seres transformados por estas comunidades sincréticas quedaron, en consecuencia, sin un lugar de pertenencia, sin un espacio geográfico ni social donde poder ejercer su nueva identidad.

Sin embargo, las misiones noruegas protestantes asentadas en Salta sobrevivieron a estos vaivenes y, más allá de sus diversos emplazamientos por razones sanitarias o por tensiones político-territoriales con los gobiernos locales, gozaron de estabilidad y de presencia gracias a la alta aceptación de sus líderes y a su habilidad para captar la colaboración en la tarea evangelizadora de los

PDF generado a partir de XML-JATS4R

propios chamanes y de sus hijos directos. Tal es el caso de Eisejuaz, hijo de un chamán *wichí*, destinado a grandes obras según las premoniciones de su madre; no obstante, es él quien decide no ejercer su rol de chamán y también quien elige no continuar siendo parte de la tarea de transformación de su comunidad que realiza la misión noruega, donde tenía un papel de líder funcional a los procesos de evangelización y de «civilización» llevados a cabo por los misioneros. En crisis a partir de la tensión entre la tradición ancestral y las «nuevas» dimensiones de lo sagrado cristiano incorporadas en la misión, decide iniciar un camino propio, solitario, que, de tan sincrético y personal, es incomprensible para los otros, propios o ajenos.

EL SOLITARIO CAMINO DE UN HÉROE INCOMPRENDIDO

La escasa crítica sobre esta obra, que ha vuelto a leerse gracias a la valiosa tarea de rescate de escritores y de críticos como Piglia, Rey Beckford, Brizuela, Vinelli, Kohan y Docampo, también se encuentra, fugaz, en los prólogos y en las reseñas a sus reediciones, y tiene dos marcadas tendencias generales: Eisejuaz es un psicótico o un místico/santo. Es decir, en general, las lecturas se basan en los parámetros de la cultura europeo-occidental: por un lado, el paradigma cientificista marca la conducta desviada de la norma en términos psiquiátricos; por otro, el paradigma religioso cristiano lo hace en función de los paralelismos con la literatura mística y las hagiografías, que, además, eran materia de lectura de Sara Gallardo.

Leopoldo Brizuela, compilador y prologuista del volumen *Narrativa breve completa*, de Sara Gallardo (2004), declara en una reseña para *Página 12*, a propósito de la reedición de los cuentos de *El país del humo* por Alción Editora en 2004, que *Eisejuaz* es «[u]n alucinado monólogo de un mataco psicótico en busca de su propia santidad» (https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-881-2004-01-04.html).

Elena Vinelli, en su «Prólogo» a la novela *Eisejuaz*, reeditada por primera vez en 2000, expresa:

> ... el sentido no se cierra en la novela: así como Henry James en *Otra vuelta de tuerca* creó una subjetividad femenina de la que resulta indecidible decir si ve fantasmas porque los hay o porque los crea desde su conciencia psicótica. [...]. Así, Sara Gallardo crea una subjetividad masculina de la que decidir si es mística o psicótica (oye las voces del Señor y de sus mensajeros o terceriza sus múltiples voces subjetivas) implica más al lector (a su ideología, supuestos y marcas culturales) que al personaje mismo y a la autora (2000, pp. 6-7).

Mariana Docampo, en «La experiencia *Eisejuaz*», ensayo editado por Bertúa y por De Leone dentro del volumen *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*, en 2013, expresa que «Eisejuaz no solo es hombre e indio, sino que además está loco, delira...» (Bertúa y De Leone, 2013, p. 152).

Como venimos demostrando, las interpretaciones se suelen bifurcar en función de esta disyuntiva. Sin embargo, la mayoría de los críticos de la novela se inclinan por el misticismo y el camino de santidad. De todos modos, hay diversos elementos contradictorios para los seguidores de esta línea interpretativa. Así lo manifiesta Ricardo Rey Beckford en su «Estudio Preliminar» a *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora*, ya en 1987:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> La vida de Eisejuaz cumple un itinerario conocido por la leyenda y por los libros sagrados. Es sometido a trabajos y tentaciones y, tal como quiere la tradición, a la experiencia del desierto. Hay un solo aspecto en el que su historia parece apartarse de los relatos habituales. Eisejuaz no predica. Su santidad es, en apariencia, un caso privado. Esta circunstancia vuelve más desconcertante su conducta y agrava el malentendido que lo separa del mundo (1987, p. 21).

A su vez, Norma Beatriz Grasso habla de «prácticas religiosas eclécticas» y de la «compleja vida espiritual de Eisejuaz, que está más cerca de la de un verdadero místico o un chamán que de las doctrinas rígidas del misionero y su actitud poco cristiana» (1990, p. 181), intentando asimilar las prácticas «animistas» a las del tradicional camino de santidad.

El propio Mujica Láinez, en la carta que mencionamos antes, se refiere a Eisejuaz como «un héroe mitad ángel y mitad monstruo» (Vinelli, 2000, p. 8). Así, anticipa las dos formas en que se suele categorizar y simplificar a este mestizo cultural: una que se puede asimilar, la de la religión cristiana, la del santo (ángel); la otra, la del indígena, que resulta aberrantemente inclasificable e incomprensible (monstruo). No obstante, ambas surgen de la misma perspectiva monocultural.

El domingo 10 de marzo de 2013, sale publicada en *Radar*, suplemento del diario *Página 12*, una reproducción del prólogo de Martín Kohan a la edición de *Eisejuaz* de ese año por El cuenco de plata, titulada «Un héroe mitad ángel y mitad monstruo», porque Kohan cita estas palabras de la carta en cuestión y luego reflexiona:

> Así queda escindido Eisejuaz, según se lo considere desde su propia perspectiva o desde una perspectiva exterior, según se decida admitir sus creencias o tomar distancia de ellas: será un salvador o un torturador, un santo o un traidor, un místico o un psicótico, un ángel o un monstruo, según se piense o no que es verdad eso que él cree, según se piense o no que lo cree de verdad (https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html).

No obstante, según venimos explicando, las disyuntivas plantadas por Kohan, recogidas a su vez de la crítica aquí mencionada, presentan siempre pares de opciones que son ambas vistas desde los parámetros culturales del blanco, sin ningún tipo de aproximación a la cultura original del indio *wichí* hijo de un chamán. Los categorías religiosas de «místico», «santo» o «ángel» son fundamentalmente cristianas y, por lo tanto, se adecuan solamente a una parte de su mestizaje cultural, la de su evangelización dentro de la misión noruega, y no alcanzan para dar cuenta de la otra, esa que, al estar fuera de lo comprensible en los términos culturales propios de la crítica, transporta al protagonista directamente al terreno de lo psicótico o lo monstruoso.

Una interpretación más reciente del distanciamiento que el camino de Eisejuaz presenta con relación a las vidas de santos cristianos tradicionales es que el género hagiográfico es parodiado por Gallardo en la novela, y que el recurso del grotesco es el que predomina en dicho proceso. Es la hipótesis que Margoth Cuevas Aros desarrolla en su tesis doctoral Eisejuaz de *Sara Gallardo: un camino de santidad desbordado por el grotesco y una hagiografía discutida por la inversión paródica*, defendida en 2014, en la Universidad del Salvador[6], y en un ensayo previo, *Eisejuaz, un santo grotesco*, de 2009, que es un embrión de la primera. Al leer las argumentaciones, observamos que lo que Cuevas Aros interpreta en clave del grotesco es aquello que denomina monstruoso, que entiende como producto del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

cruce de lo alto y de lo bajo, de lo sublime con lo escatológico, pero que, en rigor, le resulta incomprensible porque pertenece a lo Otro, a lo que no es aprehensible desde los parámetros culturales propios. Cuando Gallardo narra las experiencias de la carne o del cuerpo en conjunción con las del espíritu, no busca la parodia, no degrada lo sublime; por el contrario, interpreta, formidablemente, una forma de religiosidad que vive lo sagrado en la naturaleza y en lo corpóreo, puesto que lo sagrado se manifiesta a través de sus criaturas en los actos mínimos de la vida cotidiana.

Otra cuestión a considerar es que, para estos pueblos originarios, el mundo mágico es tan real como el mundo evidente. Sintetizan imágenes visuales o auditivas con relatos míticos escuchados en la infancia o con experiencias que les han sido transmitidas y las asimilan como si las hubieran vivido. «Pero la seriedad y veracidad de sus afirmaciones radican en la seguridad que le dan la complejidad de una imagen eidética elaborada en su interior con toda honestidad, sin la intención de engañar a sus semejantes» (Arancibia, 1973, p. 23).

En efecto, existe un camino, hay tentaciones y pruebas, hay una búsqueda y una eventual elevación espiritual hacia lo sagrado. En este transcurrir, el mandato sacrificial tradicionalmente cristiano se comunica a través de los enviados del señor, propios de la religión *wichí*, que son elementos de la naturaleza: los peces, el agua, los animales, los bichos. Y los sueños. A veces son sueños que vienen por sí solos; otras veces, son visiones facilitadas por el cebil, semilla que se muele y se fuma, para atravesar el mundo de la percepción hacia el de la magia que nos rodea, imperceptible.

> En semejanza a otros pueblos indígenas chaqueños y americanos, este se enmarca en el denominado simbolismo cosmológico del Dueño de las Especies, entidades que habitan los espacios numinosos del monte, las aguas y el cielo, a las cuales el chamán se dirige con extrema deferencia, para así lograr la ayuda y compasión necesaria para llevar a cabo sus tareas de sanación y consejo. Estas tareas están siempre mediadas por sueños, cantos y diálogos entre el chamán y los espíritus auxiliares. En el relato de Gallardo, estas entidades son denominadas «ángeles mensajeros del Señor» que visitan frecuentemente a Eisejuaz cuando ellos lo disponen. De esta manera, la agencia de estas entidades es recibida por los sujetos, de la misma manera en que los sueños son enviados más allá de la elección personal. En ciertas ocasiones, los chamanes deben recurrir a la visionaria semilla del cebil, para así encontrar con mayor claridad el acceso al canto sagrado y establecer el dialogo con los espíritus de poder. En uno de los momentos centrales de la novela, Vega necesita de manera urgente la iluminación necesaria para entender y actuar conforme a su misión divina. Y entonces decide visitar a Vicente Aparicio, personaje claramente inspirado en el señalado Santos Aparicio, y va en su búsqueda hacia la ciudad de Orán. «Busqué al hombre conocedor, amigo de mi padre, que vive en Orán. Busqué a Ayó, Vicente Aparicio. Fui a donde trabaja, en la YPF» (Gallardo, 2000, p. 47). Cuando lo encuentra intercambian palabras en el idioma chamánico, «A donde se han ido todos esos que recibiste» —le pregunta Aparicio, «¿A dónde? No sé» —responde Eisejuaz; y entonces se disponen a esperar la noche y fumar un cigarrillo de semillas molidas de cebil para recibir a los mensajeros (Ceriani Cernadas, 2014a, pp. 26-27).

Los «tramos» de este trayecto no se dan de manera cronológica en la novela. En el comienzo, se nos muestra el «encuentro» entre el indio y Paqui, a los treinta y cinco años del protagonista; pero, por medio de una *analepsis*, conocemos el primer tramo (desde su nacimiento hasta los catorce años) y el segundo (desde los quince, en que contrae matrimonio, hasta los veintidós, cuando regresa del servicio militar en Tartagal). A los dieciséis años, se produce

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la gran epifanía que trasforma su vida: el Señor se le manifiesta, mientras está lavando copas en la cocina donde trabaja, y le habla de su destino. El primer capítulo se titula «El encuentro» porque el acontecimiento que lo origina es el hallazgo de Paqui moribundo en el barro. Eisejuaz le pide señales al Señor para saber con certeza si Paqui es el elegido para ser destinatario de su obra de salvación, pero esas señales no llegan a ser nunca lo suficientemente claras y el indio debe suplirlas con una abnegación absoluta.

El capítulo segundo se titula «Los trabajos». En él se vuelve al cuarto tramo, el iniciado con el encuentro, en el que los mensajeros de Dios se mantienen en silencio y generan mayor incertidumbre respecto de la «verdad» revelada durante la epifanía. El capítulo tercero, «La peregrinación», va hacia atrás en el tiempo para narrar un tramo anterior, en el que es expulsado de la misión donde es capataz y líder de su comunidad, y todavía una etapa más antigua, en la que su esposa muere debido a la vida marginal que llevan, a pesar de que él tiene trabajo en el aserradero. Los siguientes capítulos son más ordenados, aunque también presentan interpolaciones que aluden a las etapas anteriores en breves analepsis que explican situaciones presentes y nos ayudan a comprender el fluir de recuerdos asociados en la mente de Eisejuaz. Los títulos que siguen van marcando los tramos del camino de superación que recorre el indio, con sus puntos altos y bajos: «Agua que Corre», «Paqui», «Las tentaciones», «El desierto», «La vuelta» y «Las coronas».

La ida al «desierto» le permite un replegarse sobre sí mismo para evitar la alienación que el entorno modernizado y corrupto le provoca. En este sentido, observamos que se produce en él una asimilación del mundo animal, y natural en general, que lo vuelve a su esencia de hombre en armonía con la naturaleza, pero que, en el exceso de ese repliegue, se aleja de su humanidad, al llegar a los extremos de la inanición y del desprendimiento de lo material, que muestran el abandono de todo, incluso del más básico sentido de supervivencia. Esta vuelta de tuerca respecto de su alejamiento del mundo «civilizado» es la manera que Sara Gallardo ha encontrado para decirnos que el proceso de individuación de Eisejuaz es irreversible: no hay un lugar para él en el mundo modernizado que lo rodea, pero tampoco en el mundo de sus ancestros porque prácticamente ha desaparecido.

A su vez, Paqui, el antagonista en este camino que transita Eisejuaz, se va revelando como un hombre aberrante, despreciado por los propios blancos por ser cruel e inescrupuloso. Su condición de hombre tullido físicamente parece corresponderse a su deformidad moral y espiritual. En un comienzo, no puede comprender por qué el indio se afana por asistirlo. Lo desprecia, lo insulta hasta humillarlo, no quiere sus atenciones. Cree que el mataco es un psicótico a causa de la fijación que manifiesta por su persona. Y lo rechaza a pesar de que Eisejuaz le salva literalmente la vida. No obstante, el indio llega a abandonar a Paqui cuando descubre su bajeza moral *in fraganti* y se ofusca con el Señor porque le ha puesto semejante monstruo como prueba en su camino de entrega. Las idas y vueltas son varias en ese vínculo alienante. Durante una de las separaciones, Paqui ha recobrado parcialmente su motilidad y monta un espectáculo siniestro en el que se hace pasar por manosanta para estafar a los transeúntes; pero para lograr verosimilitud (con gran éxito) en su representación, remeda los lenguajes verbal y corporal de Eisejuaz. El indio se ofusca todavía más al ver que sus bondades son

PDF generado a partir de XML-JATS4R

utilizadas para hacer daño y robar; su desorientación frente al contraste entre la realidad que observa y su forma de comprender la justicia divina y el orden de las cosas terrenales lo descentra aún más respecto de su misión espiritual. Hacia el final, en un giro inesperado y superador, propio del mito o de la parábola, será Paqui quien termine por buscar la ayuda de Eisejuaz, completamente arruinado y abatido, en la desgarradora soledad del monte.

La escritora e investigadora María Rosa Lojo, estudiosa de las tradicionales dicotomías de la cultura argentina, tanto desde la ficción como desde la crítica[7], ha observado la importante presencia de la cultura del Otro en la construcción del personaje y de la historia de Eisejuaz, y ha comprendido que es un elemento inescindible para una lectura cabal de esta obra gallardiana. No se trata simplemente de identificar una presencia otra en un cierto eclecticismo, sino de reconocer la cultura del Otro sin el tamiz de la cultura propia, que la distorsione o «traduzca» al lenguaje conocido.

Lojo denuncia, a través de su propia lectura de textos antropológicos[8], que la evangelización también fue, entre muchas otras cuestiones, un proceso de desacreditación del Otro, puesto que lo no cristiano era considerado pagano y hereje y, por lo tanto, se invalidaba como práctica de lo sagrado.

Tal es el marco en que puede entenderse la experiencia de Eisejuaz, hijo de un chamán, que deja de ser tal al aceptar el bautismo. Él mismo posee dotes excepcionales para la comunicación con lo sagrado, que lo llevan a cierta visión profética y también a ejercer la curación. Aunque se ha hablado de Eisejuaz como un psicótico o, en todo caso, de una interpretación ambigua que la escritura de Gallardo alienta o permite (Vinelli, 2000), si se encuadra su vivencia en la psicología transcultural, lo que tenemos no es enfermedad mental, sino, en todo caso, como apunta Fernando Pagés Larraya, «comportamientos exóticos para la cultura occidental» (1982, pp. 47-48): «Uno de los equívocos más comunes es la consideración del chamán como un enfermo mental, siendo que el chamanismo constituye una institución religiosa de las culturas etnográficas que nada tiene que ver con la locura».

El trágico problema de Eisejuaz es que se queda en el intersticio de sus dos mundos: paria de ambos, incomprendido y rechazado. Es justamente el antropólogo ya citado quien llega a esta misma lectura de la novela de Gallardo:

> El mundo «subjetivo» de Eisejuaz no es ni «místico» ni «psicótico», es una cantera de símbolos asociados al poder chamánico y político (ciertamente emparentados), como también a la memoria y al destino individual y colectivo de su gente. Sostengo que la estructura chamánica es medular en la obra, y tal vez por esto todavía les cuesta entenderla a las hijas e hijos de la Ilustración que fueron a su búsqueda. En definitiva, propongo una lectura de los símbolos vivos que anidaron en la vida de este soñador *wichí* soñado por una cosmopolita escritora porteña (Ceriani Cernadas, 2014a, p. 24).

Asimismo, encontramos en el lenguaje de Eisejuaz el efecto de extrañamiento propio del mestizaje cultural de un indio *wichí* evangelizado, que tampoco fue identificado como tal en un primer momento. En general, la crítica se ha referido al lenguaje que Sara Gallardo pone en boca del personaje de la novela como un artificio, un lenguaje inventado. Mujica Láinez mismo escribe en la carta citada: «el idioma con el cual Eisejuaz narra su historia terrible y absurda, una lengua que implica una verdadera creación...» (Vinelli, 2000, p. 8). Y, sin embargo,

ese lenguaje ya aparece en «La Historia de Lisandro Vega», el breve texto publicado en *Confirmado* el 27 de junio de 1968, en el que Gallardo transcribe parlamentos del Eisejuaz histórico en sus diálogos durante su viaje a Salta. En ellos, encontramos ya los rasgos más característicos del lenguaje que se usará en la novela para darle una voz al protagonista: las repeticiones con cadencia interna, la adjetivación simple y pueril, la doble negación, el hipérbaton constante, el uso reiterativo de los nombres y los pronombres sin dar lugar a la elipsis; por último, la presencia de marcas temporales subjetivas, es decir, la falta de indicaciones concretas, lo que dificulta la comprensión y el ordenamiento cronológicos de los acontecimientos en los parámetros culturales del blanco.

Más allá del artificio indiscutible propio de la literatura, en especial de la ficción, y de la escritura en general, señalamos aquí que, desde el primer contacto con el Eisejuaz histórico, Sara Gallardo tuvo la voluntad de reconocer su voz y su lengua originarias intervenidas por el español y otorgarles una entidad textual. La escritora no busca traducir el idioma del indio al propio, que comparte con los lectores. Ella intenta y logra pasar a la escritura el idioma mestizo que habla un indio *wichí* transculturado, aunque los lectores puedan no comprenderlo del todo.

En el prólogo de Martín Kohan a la edición de El cuenco de plata que ya citamos, el crítico busca explicar la aparentemente irresoluble tensión que ofrece la novela entre las dos posibles lecturas que la crítica sostiene —la historia de un santo o la de un monstruo— al calificarla como inclasificable:

> Lo que proporciona Eisejuaz es un estado de vacilación perdurable, que no podrá —ni querrá— resolverse [...] Hay en Sara Gallardo una originalidad tan radical, que lo más justo es inscribirla en esa zona de la literatura latinoamericana de los libros que se parecen a nada, y que no encajan ni aun en el canon de la heterodoxia finalmente establecida (https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html).

> No obstante, consideramos que una posible clave de lectura es la construcción del lenguaje de la novela. Como sostiene Alberto Julián Pérez, y en contraposición a la cita de Kohan, podemos ubicar este texto dentro de un reducido grupo de obras excepcionales donde también estarían *Martín Fierro*, de José Hernández y *Los ríos profundos*, de Arguedas, porque lograron darle una voz verosímil a un Otro en términos antropológicos y políticos. Pérez explica que Gallardo «inventa» cómo mostrar la forma en que un mataco habla el español como un idioma aprendido a partir de la matriz de su lengua originaria: «Si bien habla el castellano con fluidez, no es perfectamente bilingüe, y su castellano tienen marcas de inadecuación gramatical. Gallardo indica esto recurriendo al uso excesivo de los gerundios, o empleando formas inusuales de negación». «Su recreación lingüística no es puramente gramatical, sino también ideológica» (Pérez, 2006, p. 249).

PARA CERRAR EL CÍRCULO

En la lectura y el estudio de esta novela, la idea de crisis se nos impone como la realidad cotidiana de hombres escindidos entre dos espacios, dos religiones, dos lenguas, dos leyes, dos mundos posibles o imposibles por utópicos.

> La vida de Lisandro expresa una disputa entre estas voluntades, admirablemente traducida en la obra de Gallardo a partir del conflicto interno de su protagonista, reclamado por el mandato social de un líder que debe practicar la «buena voluntad» y por el llamado a cumplir con el difícil destino que implica «entregar sus manos»

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> al Señor. De este modo, el llamado que estructura la novela —ya tal vez la vida— de Lisandro se expresa en el idioma del chamanismo *wichí* (Ceriani Cernadas, 2014a, p. 26).

Encontramos distintos recursos que manifiestan esta pugna interior en el protagonista: el extrañamiento en el lenguaje del indio *wichí* transculturado; la narración polifónica a partir de la multiplicación identitaria del protagonista y de su interpretación permanente de las voces de sus interlocutores, concretos o espirituales; el sincretismo simbólico-religioso-cultural que se evidencia en su camino; la desarticulación espacio-temporal del relato, puesto que, en lugar de narrar las etapas del proceso de elevación espiritual en orden, se fragmenta espacialmente y se desalinea en función de lo temporal, porque se quiebra cronológicamente para interpolar momentos de la prehistoria del protagonista y para contrastar más drásticamente los momentos de elevación espiritual y las grandes caídas morales.

En definitiva, el indio Lisandro Vega, Eisejuaz, también recorre el camino de un héroe trágico, puesto que, tras haber nacido como hijo de un chamán y haber llegado a ser capataz en la misión, la fatalidad lo ubica en el lugar del paria, rechazado tanto por los blancos como por los *wichí*, su propia comunidad, incomprendido por ambas partes, que se adaptan, maleables a los cambios de la modernidad, materialista y utilitaria, y lo señalan bajo el mote de inadaptado, rebelde o loco. De esta manera, nuestro protagonista pasa de la marginalidad a la invisibilización, atrapado en el fugaz intersticio entre dos mundos que colisionan para fundirse en uno solo.

Capta la atención una frase que se repite dos veces a lo largo de la novela, oportunamente, como un alegato: «Un animal solitario termina devorándose a sí mismo». Sara Gallardo parece querer decirnos que quizás la clave para preservarse humano sea encontrar ese grupo de pertenencia, una sociedad, pero sobre todo una familia en la que se pueda tener un rol, una misión, y hallar un sentido, una identidad. Así podría haber sido en la familia que Eisejuaz logra por fin juntar de las cenizas al final de la narración: la niña que salvó de la muerte, ya convertida en su mujer, y el niño abandonado, adoptado por ambos. Sin embargo, Paqui irrumpe en la narración hacia el desenlace para precipitarlo. Regresa con Eisejuaz para ser salvado nuevamente por él, pero el padre de la niña-mujer con la que este vive ha enviado alimento envenenado a modo de venganza. En consecuencia, Paqui y su salvador morirán por la mano inocente de la mujer que los alimenta. El indio, que comprende su destino, pide ser enterrado junto a Paqui, en el mismo foso. De esta manera, elije fundirse con él, el Uno con el Otro, en el Todo de la naturaleza.

El camino de Eisejuaz es individual, pero universal; físico y espiritual. Su búsqueda no es aquella de la identidad propia, sino de la trascendencia. Sintetiza dos culturas, dos religiones, y las trasciende gracias a la comunicación con un único Dios, que se manifiesta en todo.

La misión de Eisejuaz se cumple porque logra transformar a Paqui y alcanzar la trascendencia. Nada de ello le presenta placeres terrenales ni garantías en esta vida. Todo lo contrario: la muerte certera se apresura a hacer su tarea. Solo en la afirmación de esa trascendencia, Lisandro Vega, Eisejuaz, «Este También», «Agua que corre», «El comprado por el Señor» es, finalmente, uno.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Arancibia, J. y Tezanos-Pinto R. (eds). (2007). *María Rosa Lojo: La reunión de lejanías*. Vol. VII. Colección La mujer en la literatura hispánica. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Arancibia, U. G. (1973). *Vida y mitos del mundo mataco*. Buenos Aires: Depalma, serie conducta y comunicación.

Bertúa, P. y De Leone, L. (comp.). (2013). *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Brizuela, L. (2004, 4 de enero). Escrito en las llamas. *Página 12, Radar Libros*. Recuperado el 20 de marzo de 2015 de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-881-2004-01-04.html

Ceriani Cernadas, C. (2014a, abril). Eisejuaz, el soñador soñado: Un encuentro con el personaje de la novela de Sara Gallardo. En *Boca de Sapo 16*, era digital xv.

Ceriani Cernadas, C. (2014b, mayo). Configuraciones de poder en el campo evangélico indígena del Chaco argentino. En *Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, vol. XXIV, 41, Centro de Estudios e Investigaciones Laborales, Buenos Aires, Argentina, 13-42.

Cuevas Aros, M. (2017). *Eisejuaz de Sara Gallardo: un camino de santidad desbordado por el grotesco y una hagiografía discutida por la inversión paródica* (tesis doctoral defendida en 2014 en la Universidad del Salvador). Buenos Aires: Corregidor.

Cuevas Aros, M. (2009, 20 de abril). Eisejuaz, un santo grotesco. En *Letralia. Tierra de Letras. La revista de los escritores de habla hispana*XIII (208), Cagua, Venezuela.

Fernández Herrero, B. (1992). *La Utopía de América: Teoría. Leyes. Experimentos*. Barcelona: Anthropos.

Gallardo, S. (2000). *Eisejuaz* (prólogo de Elena Vinelli). Buenos Aires: Biblioteca Clarín.

Gallardo, S. (2004). *Narrativa breve completa* (prólogo de Leopoldo Brizuela). Buenos Aires: Emecé.

Gallardo, S. (2015). La Historia de Lisandro Vega. En *Macaneos: las columnas de* Confirmado *(1967-1972)* (pp. 275-277); compilado por Lucía De Leone. Buenos Aires: Winograd.

Grasso, N. B. (1990). Sara Gallardo (1931-1988). En E*scritoras de Hispanoamérica. Una guía biobliográfica* (pp. 176-185) (editado por D. Marting). Bogotá: Siglo XXI editores.

Kohan, M. (2013, 10 de marzo). Un héroe mitad ángel y mitad monstruo. *Página 12, Radar Libros*. Recuperado el 20 de marzo de 2015 de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html

Kusch, R. (2007). *Obras Completas* (t. III). Rosario: Fundación A. Ross.

Pagés Larraya, F. (1982). *Lo irracional de la cultura*. Buenos Aires: Fecic.

Pérez, A. J. (2006). Sara Gallardo, *Eisejuaz* y la gran historia americana. En *Imaginación literaria y pensamiento propio* (pp. 247-262). Buenos Aires: Corregidor.

Rey Beckford, R. (1987). Estudio Preliminar. En *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* por Sara Gallardo. Buenos Aires: Celtia, Escritores Argentinos de Hoy.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Vinelli, E. (2000). Prólogo. En Gallardo, S. *Eisejuaz* (pp. 5-9). Colección del diario *Clarín* La Biblioteca Argentina: Serie Clásicos, Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski directores. Buenos Aires: Biblioteca Clarín.

Notas

* María Laura Pérez Gras es Doctora en Letras (USAL, 2013; beca doctoral CONICET) e Investigadora del CONICET y del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas (UBA); profesora asociada a cargo de las cátedras de Literatura Argentina I y II, el Seminario de Literatura Argentina y Metodología de la Investigación en el campus de Pilar de la USAL, donde dirige proyectos de investigación sobre literatura argentina. Recibió el Premio de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio en 2004. Ha escrito más de cincuenta artículos para publicaciones y encuentros científicos del país y del exterior; ha coeditado *Identidad y narración en carne viva* (2010) y dos ediciones críticas de los hermanos Mansilla con la Doctora Lojo. Es autora del libro *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje; ha definido el relato de cautiverio como género literario, y trabaja actualmente en la edición crítico-genética y paleográfica de las memorias censuradas del excautivo de los ranqueles Santiago Avendaño.

[1] Colaboró con diarios de diversos cortes ideológicos desde una edad temprana: *Atlántida*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *La Nación* y *Claudia*, entre otros.

[2] Por el lado materno, era tataranieta del general Bartolomé Mitre y bisnieta del escritor Miguel Cané. Por el de su padre, el periodista e historiador Guillermo Gallardo, era nieta del naturalista y político Ángel Gallardo.

[3] Carta facilitada por la hija de Sara, Paula Pico Estrada, para el prólogo de Elena Vinelli a *Eisejuaz* (2000).

[4] Se han publicado recientemente las columnas de Gallardo en *Confirmado*, compiladas y editadas por Lucía de Leone (2015).

[5] El destacado es nuestro.

[6] Se trata de la primera y única tesis de doctorado dedicada exclusivamente al estudio de la novela Eisejuaz, de Sara Gallardo, hasta ese momento. Más allá de punto de vista discutido en este trabajo, el texto escrito por Margoth Cuevas Aros es un excelente material de estudio para conocer en mayor profundidad la obra de Gallardo, en general, y *Eisejuaz*, en particular.

[7] Para un conocimiento más profundo de esta particularidad de la obra de Lojo, sugerimos la lectura de *María Rosa Lojo: La reunión de lejanías* (2007).

[8] Lojo remite especialmente a los estudios de Miguel Ángel García, «El evangelismo *wichí* de uno y otro lado del límite étnico», en *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião* 4, (4). Porto Alegre, 2002, 105-123.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

ANTÍGONA FURIOSA, DE GRISELDA GAMBARO: EL RECUERDO DE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

Schenberger, Juliana

Juliana Schenberger
schenberger.juliana@hotmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431011/index.html

Resumen: En *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro, se presenta en escena a Antígona, la clásica heroína tebana, como un alma en pena porque ha muerto y lo único que puede hacer es recordar a los «sin sepultura». En esta alegoría contemporánea, se superponen las voces de la tragedia clásica con la realidad vivida en la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). La obra se escribe con el objetivo de darles una voz a los silenciados por el terrorismo de Estado, y enfrentar, desde la palabra, a Antínoo —el pueblo temeroso y cómplice— y a Corifeo —el dictador— con las víctimas. De esta manera, el mito clásico recontextualizado aloja la memoria cíclica y plañidera de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y de la sociedad que reclama justicia y dice «nunca más». El presente trabajo tiene el objetivo de analizar cómo, desde el empleo del mecanismo del recuerdo, el texto original se deconstruye en la versión local para construir la memoria de nuestro país.

Palabras clave: Antígona, Gambaro, Dictadura, Memoria.

Abstract: *In* Antígona furiosa *(1986), by Griselda Gambaro, Antígona, the classical Teban heroine is put under the spot light, as a soul in sorrow because she has died and the only thing she can do is to remember those «without burial». In this contemporary allegory, we can hear the voices of the classical tragedy mixed with the historical situation in Argentina during the latest miliary dictatorship (1976-1983). The piece was written with the purpose of giving a voice to those who were silenced by terrorism of State, and pushes Antínoo —who represents the silent and fearful people — and Corifeo —the dictator— face to face with their victims. In consequence, the recontextualized classical myth gives shelter to the cyclic and weeping memories of Mothers and Grandmathers of Plaza de Mayo and the society that demands for justice and says «never again». This article has the purpose of analysing the way the mechanism of memory can resignify the original play and create a new one that enlightens the history of our country.*

Keywords: *Antígona*, *Gambaro*, *Dictatorship*, *Memory*.

INTRODUCCIÓN

En *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro (1928), Antígona está muerta, recientemente muerta, como, también, lo están los desaparecidos durante la

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

dictadura militar argentina (1976-1983). Son "desaparecidos" porque no se encontraron sus cuerpos, no se enterraron sus cadáveres. Y esa es una de las razones por la que la dictadurapermanece en la memoria colectiva de toda una nación. ¿Y Antígona está efectivamente muerta? Un mensajero nos contó que sí, que la heroína tebana murió, sin embargo, su historia se sigue reescribiendo una y otra vez, y ella forma parte de la memoria de todos los pueblos.

Atrapados en un tiempo indefinido, que mezcla la tragedia griega clásica con la tragedia argentina contemporánea, Antígona, Antínoo y Corifeo (únicos personajes de la obra de Gambaro) discuten, parodian, recrean, reviven, en síntesis, recuerdan la tragedia de Sófocles, y, de forma menos evidente, pero más relevante, la dictadura militar argentina. La autora utiliza el recuerdo como un mecanismo que le permite reconstruir la obra en las claves de su tiempo. Utiliza a la protagonista para dar voz a aquellos que ya no la tienen, llenar el silencio que dejaron los desaparecidos. Y para esto, toma el texto de Sófocles y lo fusiona con voces ajenas y propias: Shakespeare, Darío y el dialecto porteño.

En este trabajo, nos proponemos analizar los mecanismos narrativos y discursivos que utiliza Gambaro en su obra y rastrear las voces que anidan ahí. El objetivo final que perseguimos es develar la construcción alegórica de la realidad que se presenta en *Antígona furiosa* sobre la base del mito clásico.

¿POR QUÉ ANTÍGONA?

Desde que Sófocles escribió la tragedia de *Antígona*, en el siglo V a.C., la obra ha sido reelaborada, reescrita y releída en innumerables oportunidades. George Steiner (1991) contabiliza más de doscientas versiones en su libro *Antígonas*, aunque no considera las adaptaciones latinoamericanas. Sea como fuera, la joven tebana no pierde su vigencia pese al paso del tiempo. En su rebelión, diferentes escritores pudieron representar su propia lucha, sus temores y los del mundo en el que les tocó vivir; por ejemplo, Jean Anouilh (Francia) y Bertold Brecht (Alemania) escribieron, en 1942 y en 1947, respectivamente, sus reinterpretaciones para escenificar las injusticias vividas durante la Segunda Guerra Mundial.

En nuestro país, el mito de Antígona ha sido llevado a escena en diversas oportunidades, entre las que se destacan *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro. Solo existen treinta y cinco años entre la escritura de una y de otra versión; sin embargo, las diferencias son notables.

Por un lado, en *Antígona Vélez*, se recrea el mito original, pero cambian el paisaje y los nombres de los personajes (excepto el de Antígona); son habitantes de la pampa durante el periodo de la campaña al desierto, realizada en nuestro país entre 1878 y 1885. Al situar la acción de la obra en este contexto, el autor instala a la heroína dentro de una tradición literaria que se nuclea en torno al tópico de «civilización y barbarie». Antígona forma parte, entonces, de un corpus literario nacional, en el cual se encuentran obras como *Martín Fierro*, de José Hernández; *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *La cautiva*, de Esteban Echeverría. Observamos, pues, en este texto, una continuación de la tradición gauchesca, una añoranza de la historia del país que se lleva a cabo por medio de la refundación de un mito universal transformado en un mito nacional. La

PDF generado a partir de XML-JATS4R

intención del autor, al recrear el texto de Sófocles, fue adaptarlo a la mentalidad nacional para brindarnos una Antígona argentina.

Por otro lado, la intención de Gambaro al crear *Antígona furiosa* es totalmente diferente de la de Marechal. Como la autora afirma

> ...[n]unca hubo esa intención de seguir la obra original y mucho menos adaptarla. Lo que pretendí en su momento fue crear una obra con características propias. Por supuesto que escuchaba a Sófocles, pero desde muy lejos, lo suficiente como para tener mi propia libertad. Pero no solo está Sófocles en la obra, si te fijas está Shakespeare, citas a Rubén Darío y muchos más (Benítez y Navarro, 2001).

Existe una necesidad en el proyecto de la autora de subvertir la obra original: trastocarla, denigrarla, mezclarla con otras, es decir, cambiarla para que no hable más de Grecia, ni siquiera de Antígona, ni mucho menos del pasado en el campo, al que remite *Antígona Vélez*. A partir de estos procesos de subversión, *Antígona furiosa* habla sobre lo que la sociedad contemporánea a Gambaro calla. La autora escenifica una construcción de la realidad que remite a su tiempo.

De todas maneras, ambas obras son hipertextos del mismo hipotexto, *Antígona*; por lo tanto, sus mitemas se repiten: los hermanos que se matan entre sí, el tirano que se niega a enterrar a uno de ellos, la joven que busca justicia, el amante que se sacrifica y la protagonista que da su vida por una causa elevada. A la vez, las dos obras son producciones «nacionales» porque existe en ellas una noción de lo que significa «ser argentino» en el campo (*Antígona Vélez*) y en la ciudad (*Antígona furiosa*).

Por último, como indica Maurice Halbwachs en su icónico texto *La memoria colectiva* (1950), «[h]ay acontecimientos nacionales que modifican todas las existencias a la vez. Son pocos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los hombres de un país varios puntos de referencia temporal» (p. 78). La dictadura es uno de esos acontecimientos: no solo modificó la vida de las personas, sino las preocupaciones estilísticas de los escritores de su época. Lejos del pasado fundacional al que refiere Marechal, durante y después de los militares, la dictadura se transforma para la Argentina en un presente constante que se refleja tanto en obras de aquel entonces como en producciones actuales. Finalmente, en este hecho, ajeno al plano literario, radica la principal diferencia entre las Antígonas locales. En la producción de 1951, la joven tebana representa la esperanza en el futuro de la nación; en 1986, es utilizada para representar el pasado reciente que se niega a morir para que el recuerdo de las víctimas de la dictadura no muera con él.

El Vocabulario como Mecanismo para Argentinizar la Tragedia

Como ya mencionamos, *Antígona furiosa* no pretende ser una alegoría de la tragedia clásica, por lo tanto, Gambaro realiza varios cambios con respecto a *Antígona*. Reduce la cantidad de personajes: de nueve, más el coro, pasan a ser solo tres (Antígona, Antínoo y Corifeo). También cambia el lugar de los hechos: de la Grecia clásica a un café en Buenos Aires durante la década de los setenta. La puesta escenográfica se compone con los elementos típicos de un café: mesa, sillas y, naturalmente, café, y una carcasa, construcción en el escenario que representa el poder (cuando Corifeo se introduce en ella, asume la personalidad de Creonte).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Así como la tragedia clásica irrumpe en la escena, expresiones de «argentinidad» intervienen la obra. Este proceso nos aleja del tiempo mítico de la tragedia griega y nos coloca en la mentalidad de la Argentina de la época. Gambaro reconstruye el relato a partir del dialecto local; de esta manera, se recuerda no solo la tragedia, sino también el pasado reciente de la Nación. Por ejemplo, Corifeo le pregunta a Antígona, de manera burlona, «¿Y para cuándo el *casorio*?» (p. 316; subrayado nuestro), expresión vulgar que se usa para indicar 'casamiento'. Luego, para referirse a Hemón, utiliza la palabra «mocito» (p. 322), empleada generalmente para referirse a alguien joven. Por su parte, Antínoo usa frases típicas de los arrabales porteños como «ahora pasa todo liso» (p. 322), que significa 'sin problemas'; o «a esta la reviento» (p. 322), que quiere decir 'la destruyo'. Incluso, observamos esto en la protagonista. En varios pasajes del texto, ella se aleja del tono solemne que mantiene la mayor parte de la obra y utiliza expresiones coloquiales. Se refiere a Creonte como un «loco de atar» (p. 320). Recuerda cómo Ismena jugaba al «nenti» (p. 320) o payana, típico juego de niños en esa época. Y al invocar el recuerdo de su hermana, le dice: «Nenita, nenita, no sufras. Pero oí mis gritos» (p. 320); la palabra «nenita» así como el voceo en «oí» son característicos de la región rioplatense. La mixtura entre el tono propio de la tragedia y el dialecto porteño le permite a Gambaro establecer un paralelo entre la obra clásica y la realidad argentina, a la vez que posibilita una lectura paródica del texto original.

El Recuerdo como Mecanismo para Reconstruir la Dictadura en la Obra

La primera imagen que tenemos de la protagonista en *Antígona furiosa* es esta: «Antígona ahorcada... Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo» (2011, p. 315). Es decir, la obra nos remite a lo último que la tragedia de Sófocles nos dice sobre la heroína: «...Nosotros cumpliendo las órdenes de nuestro abatido señor, la vimos a ella en el fondo de la tumba, colgada por el cuello, ahogada por un lazo de hilo hecho con tiras de su velo...» (2012, p. 145).

Sin embargo, Antígona no aparece en la caverna en Tebas, ni siquiera en el infierno (al menos no en el infierno que el imaginario colectivo nos haría prever). La heroína aparece en un café de Buenos Aires. Al comienzo de *Antígona furiosa*, se nos indica que Corifeo y Antínoo, «vestidos de calle», se encuentran tomando un café: «Mozo, otro café», señala Corifeo para brindarnos una pauta del espacio de enunciación, «...este espacio, semipúblico y propio de la cotidianeidad de la clase media bonaerense, donde emerge Antígona» (König, 2002, p. 11).

Según Halbwachs (1950), los espacios se asocian a la memoria colectiva de determinados grupos sociales, son imágenes construidas que representan estabilidad, tranquilidad, tradición y apego. El café que aparece en la obra se construye como un reservorio de la memoria colectiva nacional que se niega a ser trastocada por la cruel realidad que representan los crímenes de la dictadura. Sus personajes, al ver a la joven ahorcada, toman una actitud de burla que les permite evadirse de la realidad, reacción que, a la vez, funciona para mostrar y para evidenciar, de manera paródica, la actitud de toda la sociedad (König, 2002, p. 13). Así como Corifeo y Antínoo funcionan como espejo deformado de los argentinos, el café representa todos los cafés de la época.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Reconstruir la tragedia de Sófocles en un café es desacralizar la obra; rememorar la dictadura en un espacio tradicional para los argentinos es dotar a los hechos del sentido de realidad y de cotidianidad que, en ese momento, se les negaba. En este lugar fuera del tiempo trágico, Antígona es recordada y subordinada a la realidad argentina.

En su texto, *La memoria colectiva*, Maurice Halbwachs plantea que

> ...[e]l recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada (1950, p. 71).

Recordar, para este autor, implica reconstruir y, por lo tanto, modificar el recuerdo que no permanece intacto en nuestra memoria, sino que se altera por el paso del tiempo. En la obra de Gambaro, el recuerdo de los diálogos de la tragedia original es sometido a la memoria de los personajes y, por lo tanto, se encuentra deformado y alterado. La dramaturga utiliza el proceso de rememoración como un mecanismo para modificar el texto original, cambia frases, recorta el texto, agrega palabras, lo que le permite construir un subtexto que habla de la realidad de la Argentina durante la década de los setenta y los ochenta. Por nuestra parte, a lo largo del trabajo, enfrentaremos el texto original con el texto de Gambaro para analizar cómo, desde el recuerdo de la tragedia, se construye la alegoría sobre la dictadura.

EL RECUERDO DE «LA GUERRA» EN *ANTÍGONA* Y EN *ANTÍGONA FURIOSA*

En el texto de Sófocles, el Corifeo y el Coro rememoran la guerra entre Eteocles y Polinices de la siguiente manera:

> CORO: —Los siete jefes que en las siete puertas se habían colocado contra los otros siete ofrendaron a Zeus sus broncíneas armas, excepto los dos desdichados nacidos de un mismo padre y de una misma madre, que clavándose uno a otro sus lanzas de igual poder, lograron los dos la misma suerte en una muerte común.
>
> CORIFEO: —Olvidémonos de la reciente guerra y vayamos a los templos de los dioses con nocturnos coros guiados por Baco, el que sacude la tierra tebana (2012, p. 34).

En *Antígona furiosa*, una vez que la heroína irrumpe en escena comienza a recordar la pelea entre sus hermanos. Esto lleva a que Corifeo y Antínoo, también, recuerden:

> CORIFEO: —Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debería estar ahorcada. Recodar muertes es como batir agua en el mortero. No aprovecha. Mozo, ¡otro café!
>
> ANTÍNOO: —No hace mucho que pasó.
>
> CORIFEO: —Pasó. ¡Y a otra cosa!
>
> ANTÍNOO: —¿Por qué no celebramos?
>
> CORIFEO: —¿Qué hay para celebrar?
>
> ANTÍNOO: —¡Que la paz haya vuelto! (2011, p. 317).

Tanto en el texto clásico como en la versión de Gambaro, los temas centrales del diálogo se mantienen: el enfrentamiento, la mención de que fue reciente y la invitación a celebrar; pero cambian notablemente en la extensión, en la elección

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de las palabras y en la intención. El texto de Sófocles tiene el objetivo de informar sobre un evento previo, elemental para la compresión del mito, mientras que el texto de Gambaro tiene una función alegórica: Polinices y Eteocles, los hermanos de Antígona enemistados, representan los dos bandos enfrentados (militares y guerrilleros) antes y durante el denominado «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983). En la tragedia clásica de Antígona, sus hermanos se enfrentaron por el poder; en la tragedia argentina, una parte de la sociedad se enfrentó al Estado: «Existía, también, un superlativo grado de violencia política, vinculada tanto a las luchas intestinas dentro del mismo peronismo, cuanto a la acción de grupos guerrilleros de izquierda que se enfrentaban a la fuerzas de represión estatal y paraestatal» (Benítez y Mónaco, 2007, p. 151). El hermano «traidor», Polinices, representa a montoneros y a todas las facciones de izquierda; el otro hermano, Eteocles, al Estado y a los militares.

Cuando Corifeo señala que Antígona «debería estar ahorcada», no remite al texto clásico, sino que señala que el precio por recordar es la muerte, como las Madres de Plaza de Mayo perseguidas, e incluso desaparecidas, por recordar a sus hijos. Corifeo representa a esa parte de la sociedad que niega la gravedad de los hechos del pasado. Antínoo, en un acto reflejo, le hace ver que «no pasó mucho tiempo» (p. 317), pero él reafirma esto: «pasó, ¡y a otra cosa!» (p. 317). De esta manera, se hace eco de un pensamiento generalizado en la sociedad: «Ya pasó, mejor no recordar». Finalmente, Antínoo propone celebrar porque «volvió la paz». Ambos legitiman la dictadura en pos de la restitución de la «paz social» quebrada por la izquierda subversiva.

ANTÍGONA: EL RECUERDO DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

En el momento en que Antígona aparece en escena, se la confunde con otro gran personaje trágico; el Corifeo dice esto: «¿Quién es esa? ¿Ofelia?» (p. 315). Gambaro une a la heroína tebana con la imagen de Ofelia para ligarla a la locura: la hija de Polonio enloquece cuando Hamlet mata, por una confusión, a su padre. La joven tebana es considerada loca por desafiar la autoridad de Creonte. Antígona toma la voz de Ofelia y canta su propia versión del texto de Shakespeare: «Se murió, se murió y se fue, señora; / se murió y se fue; / El césped cubre su cuerpo, / Hay una piedra a sus pies» (p. 315). Ella canta como Ofelia, pero le canta a sus muertos, las víctimas del gobierno militar. Gambaro usa a Shakespeare para que su Antígona deje de ser el personaje clásico y se convierta en alguien más: las Madres de Plaza de Mayo.

Más adelante, mientras Antígona recuerda a sus hermanos, Corifeo le pregunta a Antínoo lo siguiente: «¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?» (p. 316). El personaje busca deslegitimizar el reclamo de Antígona al tratarla de loca. Un proceso similar al que se observa en la obra se realizó con las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura, a las que se las llamaba «las locas de Plaza de Mayo». Corifeo la acusa de querer «criar pena sobre pena»: no niega que lo que sucedió fue una pena, pero afirma que reclamar justicia es generar más dolor. Antínoo responde a la pregunta retórica de su compañero: «Enterrar a sus hermanos, pretende, en una mañana tan hermosa» (p. 315). Conoce el deseo de la protagonista, pero no lo comprende.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Como observamos, se establece un paralelo entre Antígona y las Madres desaparecidas durante la dictadura. En la tragedia clásica, cuando Antígona es condenada a ser encerrada en una caverna por desafiar la autoridad de Creonte, en el momento en que los guardias la llevan a cumplir su condena, ella proclama esto: «¡Infortunada de mí, que estando entre los mortales, no existo ya, y ni me hallo entre los vivos, ni entre los muertos!» (Sófocles, 2012, p.106). En otras palabras, Antígona no se encuentra en ningún lugar, ella ha desaparecido.

Sin embargo, Sófocles no utiliza la palabra «desaparecer» para referirse a Antígona, pero, más de dieciséis siglos después, Griselda Gambaro reutiliza la frase y la amplifica:

> Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos, ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida (Gambaro, 2011, p. 324).

En esta versión textual, Gambaro establece una correspondencia entre la protagonista de su obra y las Madres desaparecidas de Plaza de Mayo. En primer lugar, el llanto de Antígona es como el de las Madres, que lloran a sus hijos sin que nadie las escuche, que reclaman en vano ante una sociedad que, durante la dictadura, prefiere ignorarlas. En segundo lugar, tanto ellas como Antígona no tienen con quién compartir su casa porque esta quedó vacía a partir de la propia desaparición y la de sus seres queridos. Deben tolerar la hipocresía y la indiferencia social de todos aquellos que prefieren hacer «como si no pasara nada». En tercer lugar, Antígona «desaparece» por querer enterrar a su hermano de la misma manera que las integrantes de Madres de Plaza de Mayo reclaman la aparición de sus hijos.

Entre el 8 y el 10 de diciembre de 1977, fueron secuestras Esther Ballestrino, María Ponce de Bianco y Azucena Villaflor, una de las fundadoras de la organización. A lo largo de los años de la dictadura, otras nueve integrantes fueron víctimas de la desaparición. Al respecto, Gambaro afirma: «Antígona es cada una de las Madres de Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia» (Benítez y Navarro, 2001).

Por último, encontramos otra voz en el diálogo, diferente de la del texto original y contradictoria a las de Madres de Plaza de Mayo, la del presidente de facto, Jorge Luis Videla, que, en una conferencia de prensa de 1979, declaró lo siguiente: «Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo... está *desaparecido*» (Kriegsmarine [archivo de video]). Gambaro se aleja del texto clásico para que surja la retórica de la ambigüedad, en la que se resguardaba el discurso de Videla: «No se me contará entre los muertos, ni entre los vivos, desapareceré en vida» (Gambaro, p. 324). En 1986, tres años después de terminada la dictadura, la autora busca enfrentar la voz de la víctima y la del victimario en *Antígona furiosa* para que la palabra silenciada del desaparecido se exprese y encuentre entidad, para que el desaparecido no sea más una «incógnita», sino una realidad.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Creonte: la Voz Represora

En la obra de Sófocles, Creonte justifica su decisión de encerrar a Antígona en una cueva cuando le proclama al coro esto: «Haré que la encierren viva en una pétrea caverna, con el alimento justo para evitar el sacrilegio, a fin de que la ciudad se libre del crimen del homicidio» (Sófocles, 2012, p. 97). En la pieza de Gambaro, la reflexión sobre cómo debe ser el castigo de la protagonista es la misma:

> CORIFEO [en la carcasa de Creonte]: —¡Enciérrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo techo que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos.
>
> ANTÍNOO: —¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos (Gambaro, 2011, p. 325).

Nuevamente, Gambaro emplea *Antígona* para dialogar con la realidad del país durante los años de represión. Tanto en el Creonte de Sófocles como en el de Gambaro, existe la noción de no cargar con la culpa de la muerte de la joven. Como afirma Videla en su discurso, un desaparecido no es un muerto, ni un vivo, es solo un desaparecido. Las tres voces se conectan por la evasión de la culpa: el dictador ficticio (Creonte), del texto clásico como de la versión local, y el dictador real (Videla).

Otra coincidencia entre el relato de la tragedia y el relato de la realidad sobre el que Gambaro alegoriza es la necesidad de emplear mecanismos que permitan librarse «del crimen, del homicidio». La escritora Pilar Calveiro describe, en *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (1998), la maquinaria que el Estado militar ponía en funcionamiento para lograr la desaparición sistemática de las personas: las patotas realizaban el secuestro del individuo; luego, los grupos de inteligencia se encargaban del «interrogatorio» y de la tortura; por su parte, los guardias se encargaban de la vigilancia y del mantenimiento del campo; finalmente, los «desaparecedores» eran los encargados de «trasladar» el cuerpo (vivo o muerto) a su destino final (1998, pp. 29-53).

Calveiro subraya lo siguiente sobre el modo de operar de los militares: «...creo más bien que fueron una maquinaria, construida por ellos mismos, cuyo mecanismo los llevó a una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte, que aparecía como un dato dentro de una planilla de oficina» (p. 34). Al despersonalizar el crimen, los militares fortalecían «la sensación de falta de responsabilidad» (p. 39). Esta lógica es idéntica a la que evidencia Antínoo con respecto a la muerte de Antígona: «la matamos y no la matamos» (2011, p. 325).

Otro momento en el que la lógica militar se alegoriza en el texto es la escena en que los pájaros invaden trayendo la peste del cadáver de Polinices. No solo Antígona siente terror, sino que también Antínoo se ve perturbado, al punto tal de manifestar lo siguiente: «¡Quiero irme a casa!» (2011, p. 326). Ante esta expresión, Corifeo amenaza a Antínoo así: «¡Y en tu casa te seguirá la peste!»; a lo que él responde «me encerraré» (2011, p. 327).

Asimismo, Calveiro explica que, durante la dictadura, «[s]e buscó intencionalmente una extensa participación de los cuadros en los trabajos represivos para ensuciar las manos de todos» (1998, p. 39). Al estar repartidas las tareas de la maquinaria de represión, se lograba eliminar la responsabilidad

PDF generado a partir de XML-JATS4R

individual, no se percibía un culpable definido; sin embargo, a su vez, se generaba una culpa colectiva. De la misma manera, Corifeo, que representa a Creonte, busca un cómplice en Antínoo, busca que él también se «ensucie las manos» con la peste del cadáver de Polinices.

Antínoo y Corifeo: las Voces del Pueblo

Antínoo cumple la función del coro de la ciudad. El personaje representa al común del pueblo en la época de la dictadura, que legitima el poder desde el miedo y el sometimiento. No se atreve a cuestionar la autoridad de Corifeo, menos la de Creonte; por lo general, se hace eco de Corifeo: antes de realizar una afirmación, espera para contar con la aprobación de su compañero. Cuando Corifeo dice «Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria», Antínoo secunda así: «¡Exacto!» (2011, p. 318).

Y cuando Corifeo le explica a Antínoo que el destino de Antígona ya está «sellado», este le responde «Yo no quiero verlo. ¡Ya vi con exceso!» (p. 321). A su vez, cuando Corifeo recuerda a Ismena, manifiesta que la joven «...andaba por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar» (p. 320). También el personaje advierte que es «[m]ejor no ver actos que no deben hacerse» (p. 318). En cada uno de estos diálogos, Gambaro evidencia otra práctica común durante la dictadura, la «diseminación del terror» dentro de la sociedad, que llevaba a no querer ver la realidad. En esta dirección, explica Calveiro que existía un porcentaje de desaparecidos «casuales», es decir, gente cuyo secuestro no estaba previsto, pero que por encontrarse presente en el momento de la detención, por ejemplo, fue secuestrada por *ver más de lo que debía*. La autora indica que estos desaparecidos casuales fueron importantes para diseminar el terror:

> Justamente las victimas «casuales» eran las que constituían la prueba irrefutable de la arbitrariedad del sistema y de su pretendida omnipotencia; ellos eran la demostración más cabal de un poder que se erigía como absoluto, capaz de decidir sobre la vida y la muerte de cualquiera (2003, p. 114).

Se explica, a través de la cita, la causa del terror de los personajes por saber más de lo que se debe, por «ver lo que no se debe», el reflejo de una sociedad atemorizada que sucumbe ante una maquinaria estatal que busca generar en ellos víctimas y cómplices, sometidos y artífices. En resumen, encontramos en la obra que la sociedad que calla por miedo es, a la vez, cómplice de la maquinaria de terror del Estado.

Antígona Recuerda el Amor

Una de las frases más celebres y recordadas de la obra de Sófocles es la que enuncia la protagonista al enfrentarse a Creonte

> CREONTE: —Nunca el enemigo, ni después de muerto, es amigo.
> ANTÍGONA: —No nací para compartir el odio, sino el amor.
> CREONTE: —Pues baja al infierno, y si aún tienes ganas de amar, ama los muertos; que mientras que yo viva no mandará una mujer (Sófocles, 2012, p. 72).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La famosa frase le valió a la joven tebana el título de «mensajera del amor», la joven que da su vida para enterrar a su hermano pasa a representar, en el imaginario colectivo, a las masas oprimidas por la tiranía de sus gobernantes. Por el contrario, lejos de la imagen del amor, se sitúa la *Antígona furiosa*, de Gambaro. Como sucede con otras partes del texto, el conocido diálogo se resignifica en esta versión, en la cual aparece citado tres veces:

> CORIFEO: —Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley!
> ANTÍGONA: —Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio.
> ANTÍNOO: —A veces te olvidás.
> CORIFEO: —¡Lo escuchamos! ¡Y qué bien sonaba! Nací para compartir el amor ¡y no el odio!
> ANTÍGONA: —Se lo dije a Creonte, que lleva siempre su odio acompañado, porque nunca viene solo. El odio.
> CORIFEO: —La cólera. La injusticia (Gambaro, 2011, p. 320).

Gambaro agrega a la frase de Sófocles la premisa "porque soy mujer", como una imposición o un mandato, venido desde la cultura patriarcal (König, 2002, p.16).La protagonista asume que por su condición de mujer debe amar. En la antigua Grecia, ellas eran las encargadas de llevar a cabo los lamentos fúnebres; en la Argentina, durante la dictadura, las Madres de Plaza de Mayo se encargaron de recordar y buscar a sus hijos. Pese al paso del tiempo y a las diferencias culturales, en las dos culturas el rol femenino se asocia a la protección, al cuidado y al recuerdo de los seres queridos.

Antínoo acusa a la joven de que a veces se olvida de su deber de compartir el amor; ella retruca que el odio nunca viene solo. Creonte y los militares traen no solo el terror, sino también el odio que se propaga. Recordar el amor en los tiempos de odio es una tarea que Antígona "furiosa" no puede cumplir. Finalmente, en el momento de rememorar y revivir la muerte, ella dice:

> ANTÍGONA: —Orgullosamente, Hemón iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací para compartir el amor y no el odio. [Pausa larga]. Pero el odio manda. [Furiosa]. El resto es silencio. [Se da muerte con furia] (p. 328).

Encontramos, como en el principio de la obra, una referencia a Shakespeare: el texto empieza y termina con la alusión al dramaturgo inglés. En este caso, Antígona toma la voz del protagonista de la tragedia y se hace eco de ella. Hamlet antes de morir pide que su historia sea rememorada, que sea contada, que no se pierda la verdad, porque luego de la memoria solo queda el silencio y la muerte para el joven príncipe. Antígona, por su parte, se une al silencio que reina en un mundo de odio. Ella es una desaparecida y, por lo tanto, su historia queda en silencio como la de todas las víctimas de la dictadura. Está en quienes recuerden su historia la tarea de mantenerla viva.

En su final, la heroína asume que no supo que el odio manda, hasta que fue muy tarde. En la recreación de Gambaro, Antígona baja al infierno, tal como le indicó Creonte, y se da cuenta de que el amor no puede convivir con el dolor, con la injusticia, con la hipocresía, con la muerte y con la negación. El infierno es un café en Buenos Aires en la década del setenta, es la dictadura.

Ahora deseamos remitirnos a uno de los momentos críticos de la obra, donde Antígona proclama esto: «No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces, y él muera mil veces» (p. 325). Esta

PDF generado a partir de XML-JATS4R

tendencia a la repetición es propia del trauma, como afirma Dominick La Capra en *Escribir la historia, escribir el trauma*:

> [p]redominan en el trauma y el *acting out* postraumático, situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos entrampados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta (La Capra, 2005, p. 46).

CONCLUSIÓN

En nuestro análisis, *Antígona furiosa* alegoriza la dictadura militar argentina del setenta, usa el texto de Sófocles como una excusa para reconstruir, a través del recuerdo de la tragedia, el recuerdo de los desaparecidos, los supervivientes y sus voces. Mientras la memoria siga fragmentada, mientras las Madres de Plaza de Mayo sigan buscando a sus hijos o a sus nietos, y la sociedad continúe negando la realidad, Antígona se verá obligada a morir, mil veces más, con furia.

Referencias Bibliográficas

Benítez, D. y Mónaco, C. (2007). La dictadura militar, 1976-1983. *Problemas socioeconómicos contemporáneos* (pp. 151-174). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Benítez Navarro, J. (2001). La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro. *CyberHumanitatis* 20. Recuperado de http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html

Calveiro, P. (2003). Memorias «Virósicas». Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina. *Acta Poética* 24 (2), 111-134. Recuperado de file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-MemoriasVirosicasPoderConcentracionarioYDesaparici-2728644%20(2).pdf

Gambaro, G. (2011). *Antígona furiosa*. En *Griselda Gambaro: Teatro 3* (313-328). Buenos Aires: Ediciones la Flor.

Halbwachs, M. (1950). *La Memoria colectiva*. Recuperado de https://www.scribd.com/doc/141999311/Halbwachs-Maurice-La-Memoria-Colectiva-pdf

Kriegsmarine (1942) (6 de mar. de 2010). *Videla habla de los supuestos «desaparecidos» - 1979* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=9MPZKG4Prog

König, I. (2002). Parodia y transculturación en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Chilena de Literatura 61*, pp. 5-20. Recuperado de http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1663/1541

La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.

Marechal, L. (1989). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.

Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*, *Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

Sófocles. (2012). *Antígona*. [Trad. Nerio Tello]. Buenos Aires: Longseller.

Steiner, G. (1991). *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa

Notas

* Juliana Schenberger es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras, en la Universidad del Salvador. Actualmente se desempeña como docente de Prácticas el Lenguaje y Literatura en el Colegio Solar del Pilar, en la Escuela n.º 17 y en el Instituto Cardenal Copello, donde también coordina el grupo de Jóvenes emprendedores.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ACERCA DE LOS AUTORES DE ESTE VOLUMEN

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431012/index.html

María Araceli Alemán es Licenciada y doctoranda en Letras de la Universidad del Salvador (Argentina), donde dicta clases en las cátedras de Literaturas Clásicas, Historia de la Lengua Española I y II, y Seminario de Gramática. Estudia aspectos lingüístico-cognitivos en la narrativa de Lina Beck-Bernard para una antología crítica, en el marco del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA). Además, pertenece a la Asociación Argentina de Lingüística Cognitiva (AALiCo) y a la *Poetics and Linguistics Association* (PALA). Cursó un posgrado en Comunicación, Género y Sexualidades en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cuyo trabajo final será publicado por la Defensoría del Público este año. Publicó «Ahí donde no estás. Una reflexión sobre el narrador en Aura, de Carlos Fuentes» (*Gramma*, 2017) y «El cuerpo abarcativo en Muerta de hambre (2005), de Fernanda García Lao» (Actas de IV Jornadas de Literatura Argentina [en prensa], USAL). También se desempeña profesionalmente como correctora y traductora de inglés.

Milena Bracciale Escalada es Profesora en Letras y Magíster en Letras Hispánicas, egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es, además, Profesora de Juegos Dramáticos, egresada de la UNICEN. Se desempeña como Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades de la UNMdP y está finalizando su tesis de Doctorado en Letras, sobre la obra dramática de Mauricio Kartun, en el marco de una beca doctoral del CONICET, con lugar de trabajo en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Recientemente ha obtenido una beca posdoctoral del CONICET, que se desarrollará entre 2018 y 2020, y versará sobre mujeres dramaturgas del siglo XIX.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Inició sus actividades de investigación en el año 2006 y se ha dedicado siempre al estudio del teatro argentino. Pertenece al grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina, dirigido por la Dra. Mónica Bueno y codirigido por el Dr. Fabián Iriarte. Es miembro de AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral) y de ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado). Entre sus últimas publicaciones, se destacan "Construcción y evolución de un teatro político: la obra de Mauricio Kartun en perspectiva (1970-2015)", en *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*. N°25, 2017; y "*En busca del tiempo perdido*: experimentaciones con el tiempo y la memoria en *La casita de los viejos*, de Mauricio Kartun (1982)", en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Celehis* N° 34, 2017.

Martín Pérez Calarco (CONICET-CELEHIS-UNMdP) es Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde es docente en el Área de Literatura y cultura argentinas. Integra el grupo de Investigación Literatura, Política y Cambio. Para su formación de posgrado, aplicó como Becario Doctoral (2010-2015) y Postdoctoral (2015-2017) de CONICET. En su Tesis de doctorado ha investigado los usos y actualizaciones del *Facundo* y del *Martín Fierro* en literatura, cine y rock, entre 1955 y 2010. Ha estudiado y escrito sobre las proyecciones contemporáneas de la literatura gauchesca, la obra de Jorge Luis Borges y de Rodolfo Walsh, los *Diarios y Memorias*, de Adolfo Bioy Casares, y las obras narrativas de Fabián Casas y de Martín Rejtman.

Leonardo Graná es licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina). Se desempeña en la misma institución como investigador en el Instituto de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina e Introdución a la Literatura I y II en la Escuela de Letras. Es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM, Argentina). Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la USAL.

María Belén Landa es Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina. Finalizó la Maestría en Estudios Clásicos, orientación filología clásica (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y se encuentra en proceso de escritura de la tesis. Desde el año 2016 es becaria Pict de doctorado. Es directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec Septimio Walsh. Ha integrado diversos grupos de investigación sobre literatura griega y argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre la cultura clásica y la literatura argentina.

Matías Lemo es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Es investigador en esta Institución, donde se ha especializado en temáticas y en autores de la literatura argentina decimonónica y contemporánea. Actualmente, es corrector literario y docente de Metodología de la Investigación Literaria. Publicó un avance de esta investigación en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2018-2019).

Javier Mercado es Doctor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido becario de doctorado y posdoctorado del CONICET (Argentina), la Fundación Carolina (España) y la Universidad Autónoma de Madrid. En el marco de los estudios sobre literatura argentina, se ha especializado en la recepción del pensamiento oriental y las doctrinas esotéricas en autores de la primera mitad del siglo XX. Ha publicado estudios sobre los aspectos simbólicos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y esotéricos de las obras de Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ricardo Güiraldes, H. A. Murena y Leopoldo Marechal. Actualmente se desempeña como profesor en las cátedras de Literatura Argentina III (Universidad Nacional de Córdoba) y Teorías de la Literatura (Universidad Católica de Córdoba).

Rodrigo Montenegro (Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas) es Doctor y Profesor en Letras por la UNMDP. Es Ayudante Graduado Regular en el Área de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades, UNMDP e integrante del grupo de investigación «Escritura y productividad», radicado en el CELEHIS. Algunas de sus publicaciones son «De la inminencia, emergencia o lo intempestivo de la escritura. Algunos recorridos incompletos (Laddaga, G. Canclini, Huyssen» en *Teoría Literaria y Práctica Crítica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*; «Fogwill: el lenguaje como instrumento de trabajo» en *Jornadas Ricardo Rojas: cien años de la cátedra de literatura argentina*; «Abelardo Castillo, crónicas editoriales de un estado de sublevación: 1966-1969» en *Telar*, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán; «Estética y política: algunas propuestas novoseculares» en *Aisthesis*, Revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile; «Sobre Echeverría, "el ojo de la inteligencia" o "un cerebro trastornado"» en *Letrados, hombres de letras, intelectuales: reflexiones en torno a la figura del autor, siglos XIX y XX*.

María Laura Pérez Gras es Doctora en Letras (USAL, 2013; beca doctoral CONICET) e Investigadora del CONICET y del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas (UBA); profesora asociada a cargo de las cátedras de Literatura Argentina I y II, el Seminario de Literatura Argentina y Metodología de la Investigación en el campus de Pilar de la USAL, donde dirige proyectos de investigación sobre literatura argentina. Recibió el Premio de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio en 2004. Ha escrito más de cincuenta artículos para publicaciones y encuentros científicos del país y del exterior; ha coeditado *Identidad y narración en carne viva* (2010) y dos ediciones críticas de los hermanos Mansilla con la Doctora Lojo. Es autora del libro *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje; ha definido el relato de cautiverio como género literario, y trabaja actualmente en la edición crítico-genética y paleográfica de las memorias censuradas del excautivo de los ranqueles Santiago Avendaño.

Claudia Juliana Schenberger es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras, en la Universidad del Salvador. Actualmente se desempeña como docente de Prácticas el Lenguaje y Literatura en el Colegio Solar del Pilar, en la Escuela n.º 17 y en el Instituto Cardenal Copello, donde también coordina el grupo de Jóvenes emprendedores.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LAS MIL MÁSCARAS DEL HÉROE. PRÓLOGO

Pérez Gras, María Laura

María Laura Pérez Gras maria.gras@usal.edu.ar
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431001/index.html

Este volumen monográfico tiene sus orígenes en un proyecto de investigación, radicado en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (área Letras) de la Universidad del Salvador, titulado *Identidad, Género, Cuerpo y Camino del Héroe en la Literatura Argentina(Siglos XX y XXI). Escrituras y Reescrituras en Diálogo con los Antecedentes Míticos de las Tradiciones Grecolatina y Cristiana*, llevado a cabo por docentes, egresados y alumnos bajo mi dirección entre 2015 y 2017.

Observamos que los abordajes críticos de los textos de literatura argentina contemporánea son mayoritariamente realizados desde líneas teóricas que apuntan a identificar en ellos lo novedoso y, en este sentido, se preocupan por estudiar los fenómenos literarios más recientes y sus aportes en cuanto a nuevas problemáticas, recursos y estilos.

No obstante, a contracorriente de esta tendencia, consideramos que, en las obras contemporáneas, también se pueden rastrear tradiciones que aún permanecen y deben ser atendidas, puesto que, de lo contrario, estas producciones literarias parecerían no poder ubicarse dentro de un todo más abarcador que les da pertenencia y sustento: la literatura argentina, en el nivel local, y la literatura occidental, en un nivel más universal.

Pensamos que no es solo un aporte encontrar en estos textos lo diferente e innovador, sino aquello que se entronca con tradiciones tan antiguas como la cristiana y la grecorromana, herencias de la impronta cultural europea que nos

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

signaron desde nuestros orígenes. Entendemos, además, que estas tradiciones no aparecen intactas, sino resignificadas a partir de otros códigos de producción y de recepción. Justamente, para poder comprender los cambios en las tradiciones, las ideologías, los paradigmas e, incluso, los géneros literarios, debemos conocerlos y estudiar sus evoluciones.

Por lo aquí expuesto, planteamos la necesidad de realizar lecturas de obras literarias argentinas contemporáneas atendiendo a los contextos de su génesis y a las relaciones intertextuales que presentan con sus antecedentes locales y, sobre todo, al diálogo con las tradiciones más ancestrales (la grecorromana y la cristiana) de las que se siguen alimentando no como meras transposiciones actuales de versiones anteriores, sino como escrituras o reescrituras, originales y resemantizadas, insertas en otro marco estético e ideológico. Asimismo, nos proponemos reflexionar acerca de la presencia/ausencia de otras tradiciones ancestrales, que también conforman la cultura argentina desde sus orígenes, como las indígenas.

Convenimos en determinar que la figura heroica es un núcleo de análisis textual de gran potencialidad para nuestro proyecto, ya que el héroe acarrea consigo los valores más elevados de la cultura a la que pertenece, pero también atraviesa un camino desconocido y desafiante: avanza, se resiste en ciertas instancias, aunque se modifica, es decir, se transforma, puesto que es testigo y protagonista de un cambio trascendental para sí mismo y para su comunidad. «El bien que trae restaura al mundo», explica Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1959, p. 224). En rigor, el héroe es portador de tradición y, a la vez, propulsor de transformación. Para un estudio profundo de esta tensión dialógica, desglosaremos su figura y su análisis en cuatro aspectos que lo conforman: identidad, género, cuerpo y camino.

La identidad del héroe se construye durante el trayecto que recorre y es el aspecto central de su metamorfosis. Toma forma fundamentalmente a partir de los encuentros con la alteridad en las distintas instancias de su viaje/aventura. La identidad del héroe es suya, pero también, en proyección, es de toda su comunidad; por este motivo, se descubre uno y múltiple a la vez: «[l]a gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer» (Campbell, 1959, p. 44).

El género sexual de la figura heroica es un aspecto determinante para tener en cuenta a la hora de abordar textos contemporáneos, debido a que en ellos se suelen problematizar las construcciones genéricas y tradicionales, en su mayoría manifestaciones simbólicas de estructuras sociales patriarcales que se busca revisar. Nosotros atenderemos particularmente a la heroína en un intento de restaurar su lugar de importancia en las tradiciones grecolatina y cristiana desde nuevos paradigmas.

El cuerpo es el componente que conecta al héroe con su humanidad y lo aleja de su función arquetípica para singularizarlo. En la literatura tradicional, el cuerpo está íntimamente ligado a la construcción genérica. En el caso del héroe masculino, aquel le permite conectarse con sus sentimientos, en general, y con el dolor, prueba de su valentía, en particular, a lo largo de su derrotero. En el caso de las heroínas, el cuerpo suele recibir la marca de la desigualdad y la violencia de género, que luego se traducen en subversión del orden establecido y en venganza. Para la sociedad patriarcal, «[l]a mujer audaz es siempre peligrosa,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

incluso la que tiene buenas intenciones...», como interpreta Mercedes Madrid en su investigación *La misoginia en Grecia* (1999, p. 188).

Por último, el camino es el resultado del encuentro entre tiempo y espacio (cronotopo) en el que el héroe experimenta su metamorfosis; por tanto, está compuesto de tramos y de momentos claves que suelen darse en una estructura lo suficientemente reiterada como para establecer un patrón, que ha de cumplirse de forma ritual, en mayor o menor medida: la llamada, el cruce del umbral, la transgresión o *hybris*, el vientre de la ballena, el reconocimiento o anagnórisis, la unión con la diosa, la aporía o la epifanía, la apoteosis o la *hamartía* y el martirio o el retorno.

En este proceso, recurrimos a un acervo científico interdisciplinario que nos permitió abordar cada una de las problemáticas:

- *la tradición cristiana*: estudios cristianos, teológicos y filosóficos;
- *la tradición grecolatin*a: estudios clásicos;
- *la identidad*: psicología, antropología social e imagología;
- *el género*: estudios de género, teorías del discurso;
- *el cuerpo*: poéticas de la violencia;
- *la cultura*: semiótica y lingüística.

Nos centramos en el estudio de estas cuestiones en obras narrativas y dramáticas del siglo XX, preferentemente no canónicas, con el objeto de ampliar el corpus de interés académico, y obras del siglo XXI, que obligan a repensar la teoría literaria y la cultura en su conjunto.

El corpus trabajado es el siguiente:

- la novela *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo;
- la novela *Plop* (2002), de Rafael Pinedo;
- la novela *Romance de la Negra Rubia* (2014), de Gabriela Cabezón Cámara;
- la novela *Vagabundas* (2011), de Fernanda García Lao;
- la pieza dramática *La Frontera* (1960), de David Cureses;
- la pieza teatral *Antígona Furiosa* (1986), de Griselda Gambaro.

Elegimos estos textos en función de que en ellos podíamos trabajar los distintos ejes (el género, el cuerpo, la identidad y la cultura) propuestos por nuestro proyecto dentro del marco de la tradición mítica:

- Las piezas teatrales de Gambaro y de Cureses, *Antígona Furiosa* y *La Frontera*, nos permitieron estudiar la resemantización de dos mitos clásicos griegos, el de Antígona y el de Medea, insertos en contextos diferentes de los originales: en dos hitos cruciales en la historia argentina, como la dictadura militar de los setenta, en el primer caso, y el conflicto de frontera decimonónico, en el segundo; pero a su vez, ambas obras nos permitieron trabajar con la figura de la heroína y con cuestiones de género, especialmente a través del uso simbólico del lenguaje en boca de las protagonistas.
- En *Eisejuaz*, abordamos la mitología desde otras tradiciones más allá de las del mundo clásico: enmarcamos nuestra lectura en las hagiografías cristianas y en el chamanismo wichí, y la interacción entre ambos; se

trabajó con los ejes de la identidad, la otredad y la cultura desde las perspectivas imagológica y poscolonial.

- En *Plop*, estudiamos todos los ejes: el género, el cuerpo, el espacio, la identidad y la cultura, desde una estética posapocalíptica, cada vez más presente en la literatura argentina del siglo XXI, que pone al héroe a andar su camino en un mundo devastado, donde hasta la condición humana es cuestionada.
- En *Romance de la Negra Rubia*, trabajamos los ejes del género y el cuerpo, pero desde una religiosidad que, aunque anclada en la tradición judeo-cristiana, se manifiesta a través de una mitología desbordada, que transita lo marginal, lo numinoso, la santidad popular, lo anticanónico y lo místico.
- Por último, *Vagabundas* nos permitió una aproximación al mundo femenino desde los movimientos entre cuerpos, discursos y autoconfiguraciones: es decir, se analizaron los ejes del género, el cuerpo y la identidad a partir del lenguaje y de sus implicancias en cada uno de ellos, pero, sobre todo, en los tres ejes simultáneamente como un sistema de coordenadas espaciales; siempre en diálogo con el mundo clásico de la tragedia, por un lado, y de la épica, por el otro, para observar continuidades y desvíos.

Los artículos elaborados durante el proyecto y aquí publicados arriban a profundas conclusiones, que exponemos y adelantamos en términos generales:

- En «Una Corpografía Errante», Araceli Alemán descubre que la diferencia principal entre el concepto de la errancia presente en la tragedia clásica, que encontramos en *Vagabundas*, de García Lao, es el signo o el valor que encierra cada época: en la tragedia es siempre negativo (en el mito del héroe no hay «errancia», sino «camino de pruebas» con etapas y con metas definidas). En cambio, posee un signo o un valor ambivalente en la novela mencionada: es negativo por ser antisocial y antinstitucional, pero es positivo para repensar los mandatos y las cuestiones de género. Esta ambivalencia es propia de la posmodernidad, época de relativización de los discursos hegemónicos y patriarcales.
- En «*Eisejuaz*: el Camino Solitario de un Héroe Incomprendido», María Laura Pérez Gras explica que el indio Lisandro Vega, Eisejuaz, también recorre el camino de un héroe trágico, puesto que, tras haber nacido como hijo de un chamán y haber llegado a ser capataz en la misión, la fatalidad lo ubica en el lugar del paria, rechazado tanto por los blancos como por los *wichí*, su propia comunidad, incomprendido por ambas partes, que se adaptan a los cambios de la modernidad y le otorgan los motes de «inadaptado», «rebelde» o «loco». De esta manera, el indio pasa de la marginalidad a la inexistencia, atrapado en el fugaz intersticio entre dos mundos que colisionan para fundirse en uno. Solamente el camino de espiritualidad recorrido salva al protagonista del sinsentido de la vida, pero la novela plantea un camino de una espiritualidad híbrida que amalgama la santidad cristiana con el chamanismo, lo que la vuelve de difícil lectura, incluso para la crítica literaria actual.

- En «El Héroe en la Literatura Argentina Contemporánea como Sintetizador de lo Mitológico y de lo Histórico: *Plop*, de Rafael Pinedo», Matías Lemo logra identificar qué es lo que permanece después de la debacle en la novela apocalíptica. Con tal motivo, procede a dilucidar una cuestión central: la relación entre *Plop* y la mitología, en general, y el camino del héroe, en particular. El protagonista es un héroe y la novela cuenta su periplo vital. El motor del texto es la superación consecutiva de pruebas: primero, el nacimiento; luego el bautismo; después la iniciación (un ritual de la tribu de Plop que marca el pasaje de la infancia a la adultez); más tarde, el viaje hacia tierras lejanas y el descubrimiento de un depósito que, por hallarse en un subsuelo, representa una *katábasis* o el período en el vientre de la ballena; el posterior regreso y la asunción del poder. Sin embargo, cuando vuelve y obtiene el poder, no se convierte en patriarca; por el contrario, se transforma en déspota. En su caso, además, no solo se trata de la misma corrupción por el poder que sufrieron los dirigentes iniciales; porque él, a diferencia de aquellos, padece una *hybris* más significativa: ambiciona el poder, lo consigue, y una vez satisfecho su deseo, desmerece el conocimiento que lo llevó hasta allí (la cultura del texto que le transmitió la vieja Goro, anterior referente de sabiduría para su grupo).
- En «Santidad y Numinosidad en *Romance de la Negra Rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara», Leonardo Graná explica que, descartada cierta posibilidad realista o al menos referencial en la lectura de esta novela, encontramos que la caracterización de lo popular refuerza la idea de santidad de la protagonista por fuera de los marcos de poder. Además, el investigador sostiene que

> ...esta paraoficialidad permite la construcción de una hagiografía contrahegemónica, en la que la narración expone modos de disconformidad cultural, gracias a los cuales la santidad no puede emerger en la obediencia y reproducción de prácticas y experiencias acordes a los regímenes culturales establecidos. La santidad es, por definición, rebelde en este sentido, y Romance de la Negra Rubia busca llevar al extremo esta rebeldía sin atisbos de domesticación.

- En «Una Medea en *La Frontera*, de David Cureses», Belén Landa revela que, al igual que su hipotexto, *La Frontera* exhibe una relación de género entre los personajes donde se asocia a las mujeres con el desenfreno pasional y con la astucia discursiva engañosa, y a los hombres con el mundo de la inteligencia, la razón y la mesura. Asimismo, en esta caracterización, Landa reconoce un problema histórico en la pieza de Cureses: la divergencia entre cristianos —benévolos, civilizados, racionales— e indígenas —herejes, incivilizados y desmesurados—. Tanto Eurípides como Cureses discuten y ponen en tela de juicio las miradas sociales y culturales anquilosadas respecto de las emociones, la razón y el héroe, pues crean personajes que subvierten la norma, como Medea y Bárbara, que toman en cuenta sus emociones para realizar discursos lúcidos y racionales y para llevar a cabo acciones destinadas tradicionalmente a los héroes de género masculino.

- En «*Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro: el Recuerdo de la Dictadura Militar en la Argentina», Juliana Schenberger explica que la protagonista se presenta en escena como un alma en pena —ya ha muerto— y lo único que puede hacer es recordar a los «sin sepultura», darles una voz a los silenciados por el terrorismo de estado y enfrentar, desde la palabra, a Antinoo (representación del pueblo temeroso y cómplice) y a Corifeo, que encarna al dictador. Entonces el mito clásico recontextualizado aloja la memoria cíclica y plañidera de las madres y las abuelas de Plaza de Mayo y de la sociedad que reclama justicia y dice «nunca más».

Este proyecto motivó la realización de las I Jornadas Interdisciplinarias de Mitología USAL, que se realizaron el 12, el 13 y el 14 de octubre de 2016 en las dos sedes de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales: la del Centro y la de Pilar. *A posteriori*, reunimos una selección del material de investigación que se presentó en las Jornadas y lo producido desde nuestro proyecto. Por este motivo, el presente volumen incluye cuatro trabajos más de investigadores externos:

- «Kartun Eiségeta: Mito Bíblico y Teatro Político en *Terrenal* (2014)», por Milena Bracciale Escalada;
- «Proyecciones del *Facundo* y el *Martín Fierro*. Notas para una Discusión sobre algunos Mitos Identitarios», por Martín Pérez Calarco;
- «*El banquete de Severo Arcángelo* como Novela Iniciática», por Javier Mercado;
- «Derivas o Razones de la Crítica Argentina: Paradoxa y Mitología», por Rodrigo Montenegro.

Dentro del corpus de literatura argentina aquí estudiado, la figura del héroe ha sido recreada por los autores del siglo XX de manera muy diferente de como lo hacen quienes están escribiendo en el siglo XXI. En las primeras obras, se hace evidente una marcada tendencia a la reescritura de mitos clásicos o de mitos originarios en la búsqueda de una revisión del pasado histórico y de la memoria colectiva reciente. En las segundas, se hace manifiesta una ruptura con la tradición, que excede la parodia, puesto que directamente se problematiza en ellas la existencia misma de dicha tradición y la posibilidad de una memoria colectiva. Hay un intento de ahondar en cuestiones más universales y filosóficas, que van más allá de la historia reciente o de la historia nacional. No obstante, la paradoja surge cuando, en esa búsqueda, estas obras se valen tanto de la tradición como de la memoria para poder enunciar los problemas que plantean y, por lo tanto, afirman de forma indirecta la existencia de ambas. En esta paradoja encontramos el límite del cuestionamiento ontológico de la literatura actual. Y en el recorrido trazado por el corpus estudiado, observamos un desplazamiento de la lectura del mito en términos interpretativos para su reescritura: pasamos de una hermenéutica unívoca y analítica a otra equívoca y relativista, que llega a encontrar el propio límite de sus posibilidades de ruptura respecto de la tradición, de la memoria y del lenguaje en las condiciones mismas de su existencia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Madrid, M. (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.

Notas

* María Laura Pérez Gras es Doctora en Letras (USAL, 2013; beca doctoral CONICET) e Investigadora del CONICET y del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas (UBA); profesora asociada a cargo de las cátedras de Literatura Argentina I y II, el Seminario de Literatura Argentina y Metodología de la Investigación en el campus de Pilar de la USAL, donde dirige proyectos de investigación sobre literatura argentina. Recibió el Premio de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio en 2004. Ha escrito más de cincuenta artículos para publicaciones y encuentros científicos del país y del exterior; ha coeditado *Identidad y narración en carne viva* (2010) y dos ediciones críticas de los hermanos Mansilla con la Doctora Lojo. Es autora del libro *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo* XIX, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje; ha definido el relato de cautiverio como género literario y trabaja actualmente en la edición crítico-genética y paleográfica de las memorias censuradas del excautivo de los ranqueles Santiago Avendaño.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ÍNDICE

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431015/index.html

- Prólogo,
  por María Laura Pérez Gras
- Una Corpografía Errante,
  por Araceli Alemán
- Kartun Eiségeta: Mito Bíblico y Teatro Político en *Terrenal* (2014),
  por Milena Bracciale Escalada
- Proyecciones del *Facundo* y el *Martín Fierro*. Notas para una Discusión sobre algunos Mitos Identitarios,
  por Martín Pérez Calarco
- Santidad y Numinosidad en *Romance de la Negra Rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara,
  por Leonardo Graná
- La Construcción Heroica de Bárbara y de Jasón Ahumada en *La Frontera*, de David Cureses,
  por Belén Landa
- El Héroe en la Literatura Argentina Contemporánea como Sintetizador entre lo Mitológico y lo Histórico: *Plop*, de Rafael Pinedo,
  por Matías Lemo
- *El Banquete de Severo Arcángelo* como Novela Iniciática,
  por Javier Mercado
- Derivas o Razones de la Crítica Argentina: Paradoxa y Mitología,
  por Rodrigo Montenegro
- *Eisejuaz*: el Camino Solitario de un Héroe Incomprendido,
  por María Laura Pérez Gras
- *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro: el Recuerdo de la Dictadura Militar en la Argentina,

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

por Juliana Schenberger

- Acerca de los Autores de este Volumen

PDF generado a partir de XML-JATS4R